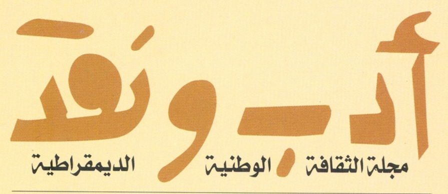


مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

أبريل ٢٠٠٨ ـ العدد ٢٧٢

محمد البساطى وسرد المهمّشين

كان هنا غائب
طعمة فرمان

هديل الحمام
فى السجون

ماتت
أزهار جنين

تجديد التراث بين الخولى وبدوى

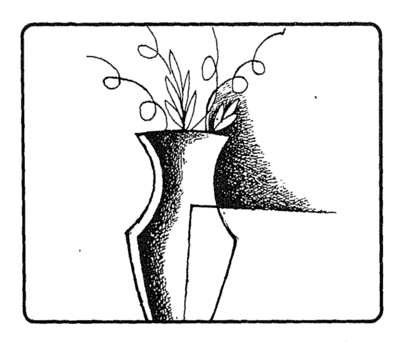
أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

شهرية يصدرها حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى

تأسست عام١٩٨٤ /السنة الرابعة والعشرون

العدد ٢٧٣ ابريل ٢٠٠٨



أدب ونقد

مستشار التحرير: **فريدة النقاش**

المشـــرف الفنـى: **أحمد السـجينى**

إخـــراج فنـــى: **عـزة عـز الديـن**

مراجعـة لغويـــة: **أبو السعود على**

لوحة الغلاف الأمامى والخلفى: خط لآية قرآنية

لوحة الغلاف الأخير: للفنانة زينب السجينى

الرسوم الداخلية للفنان: **إسلام خليفة**

الاشتراكات لمدة عام

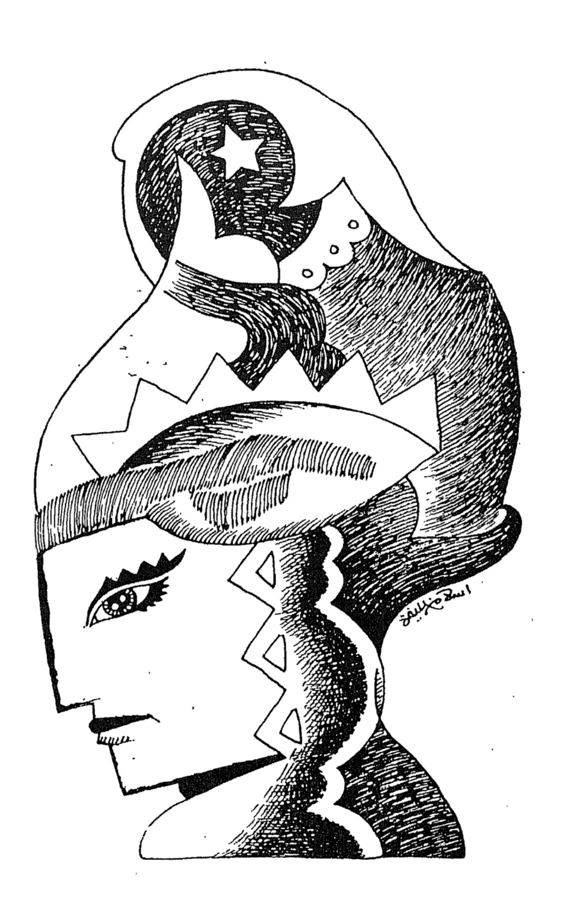
باسم الأهالى/ مجلة (أدب ونقد): داخل مصر ٧٥ جنيها
البلاد العربية ٧٥ دولارا/ أوروبا وأمريكا ١٠٠ دولارا

يمكن إرسال الأعمال على العنوان البريدى أو البريد الإلكترونى:
Editor @ al - ahaly. com

المراسلات: مجلة (أدب ونقد) ١ شارع كريم الدولة/ ميدان طلعت حرب

القاهرة/ هاتف ٢٥٧٩١٦٢٨/٢٩ فاكس ٢٥٧٨٤٨٦٧

المحتويات





لجنة السياسات

حلمى سالم

الصباحُ تمثيلٌ لخطوكِ فى شارع المأمون،
وليستْ طعنةُ الخلفِ دامية،
الم تلاحظى كيف تصعدُ الأزهارُ فى المشربيّات؟

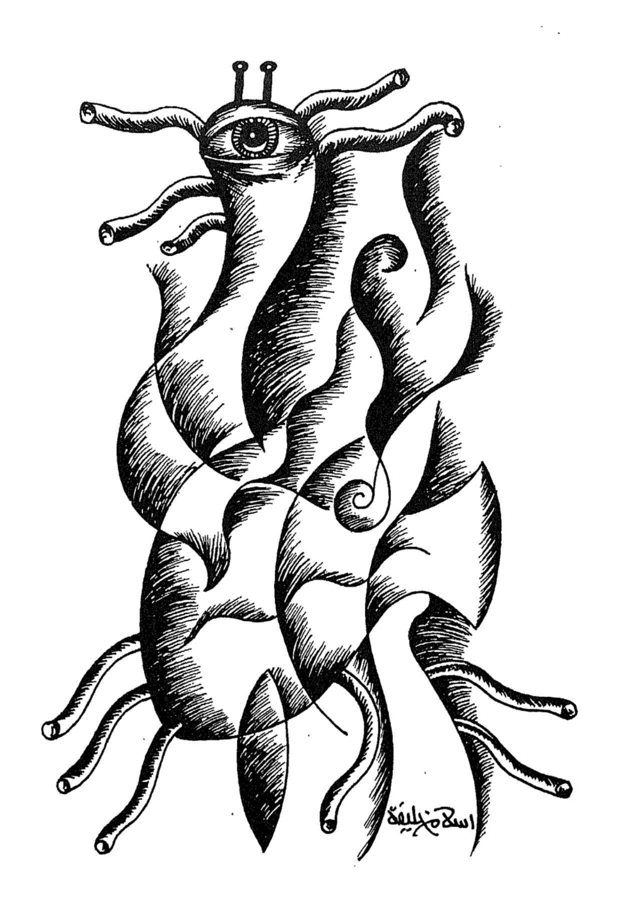
فتحَ المعمّمون المزادَ:
الا أونا: مكتبُ الشاعرِ الذى يخطُّ عليه مكائدَ الدهريّين،
الا دووى: مقعدُ الشاعر الذى يستريح عليه
وهو يقرأ «اللزوميّات»،
الا ترى: سريرُ الشاعر الذى تجيؤه عليه
احلامُ ثورةِ الفقراء.

ليست الوشاياتُ قاضيةً،
ألم تعلمى أن بنتَ الأكابر عرّتْ ظهرَها
كى أقبّلَ موضعَ التجلّط؟

تكاثر المشترون فى المزاد:
مبعوث المخابرات، والكاتبُ النّص كُمْ، والمفتى بأن
الحجابَ قبل الحساب، والذى أحبَّ ولم يطُلْ،
وفاشيّون تحت التمرين. وجنائلُ لجنة السياسات،
وصاحبُ العَبّارة، ونسورُ ضربةِ الجو.

الصباح دسَّ تحت مرفقيكِ المنجنيزَ والغازَ
الطبيعىَّ والطلمبات،
وليست الخياناتُ آخرَ الأرض،
ألم تشاهدى الطيبيّن الذين لم يريدوا أن
يكونَ الله شرطياً
يباغتُ النائمينَ فى البيوت،
ولا أن يصيرَ مهندسَ البطش؟

تبخرَّ المزادُ وفرَّ المشترون،
حينما رَفعتْ بنتُ الأكابر كفَّها مفرودةَ الأصابع،
وفوق الأصابع رفرفتْ سورةُ يوسف:
فعلى الخنصر: أخافُ أن يأكله الذئبُ.
وعلى البنصر: غَلَّقتْ الأبوابَ.
وعلى الوسطى: إنْ هذا إلا مَلَكٌ كريم.
وعلى السبّابة: قميصُهُ قدَّ من دُبُر.
وعلى الإبهام: فابيضّتْ عيناه من الحزن وهو


اسلام خليفة

كظيم.

يا أختَ مصرَ:
ليست رسائلُ المزورَينَ شراً كلَّها،
فهى التى صفَّتْ تحت كاحليْكِ الوجوديّينَ
والمقاماتِ والثعلبَ،
وهى التى مكنّتنى أن أرى تحت نحركِ الطماطمَ
والطبنجاتِ والكَرَفس.
ثَمَّ خيرٌ
ثَمَّ خيرٌ
فلملمى الشلَو جنبَ الشلو،
واستعصمى بالمسّرةِ التى يطبخها الغرباءُ فى القِدْر،
إلى أن تقومَ ايزيسُ من نومها المسرحىّ.
ليست الهزيمةُ من خوالد الزمانِ،
ولابدَّ ذاتَ يومٍ من ضربةٍ بالفأس.

● إحدى قصائد ديوان جديد تحت الطبع للشاعر، بعنوان «الشاعر والشيخ».

مــقـــــال

تجديد التراث:

من أمين الخولى إلى عبد الرحمن بدوى

د. ماهر شفيق فريد

ينخرط أمين الخولى (١٨٩٥ - ١٩٦٦) فى سلك المجددين الذين خرجوا من عباءة الأستاذ الإمام محمد عبده، ويتمثل عمله الأساسى فى كتابه الكبير المسمى «مناهج تجديد النحو والبلاغة والتفسير والأدب»

وكذلك فى كتابه «المجددون فى الإسلام» وقد اقامه على اساس كتابى «التنبئة بمن يبعثه الله على رأس كل مائة» للسيوطى و«بغية المقتدين» للمراغى الجرجاوى، وفى كتبه عن فن القول، والأدب المصرى فكرة ومنهجا، والجندية والسلم واقعا ومثالا، ومشكلات حياتنا اللغوية، وتراجمه لأبى العلاء المعرى والإمام مالك بن انس فضلا عن سلسلة كتبه التى تحمل عنوان «من هدى القرآن» وثلاثة كتب له صدرت بعد رحيله هى: «دراسات لغوية» و«دراسات إسلامية» وكلاهما يحمل تقديما بقلم د. محمود فهمى حجازى، و«كتاب الخير» (وهو عمل مهم يكشف عن سعة ثقافته العلمية والفلسفية وتأثره بنظرية دارون فى النشوء والارتقاء) وله تقديم من قلم د. يمنى الخولى، وعلى كثرة ما كتب عنه، لا نجد عملا احاط بأوجه تجديده وآلياته قدر ما احاط بها كتاب يمنى الخولى الصادر فى سلسلة اقرأ عام ٢٠٠٠ تحت عنوان «أمين الخولى والأبعاد الفلسفية للتجديد».

لن اتوقف هنا عند بسطه لفكرة التفسير البيانى للقرآن الكريم، أو موقفه من محاولات التفسير العلمى له، ولا عند مباحثه اللغوية

والفقهية وإنما سأتوقف عند جزئية واحدة، أمس رحما بالأدب، هى إعادته النظر فى بعض نماذج الشعر العربى القديم، بما يكشف عن نضارة رؤيته واستقلال فكره وإعمال ذهنه فى الموروثات، وسأضرب ثلاثة أمثلة هى تعليقاته على ذى الرمة والمتنبى، والمعرى.

فى مجلة «الأدب» التى ظل الأستاذ الخولى يصدرها بمجهوده الفردى تقريبا عشر سنين دابا من إبريل ١٩٥٦ إلى ابريل ١٩٦٦ نشر فى عدد يناير ١٩٦٢ رسالة وصلته من قارئ أديب - الأستاذ السيد ستيت - يدافع فيها عما يسميه السذاجة والبساطة فى الإبداع الأدبى، مستشهدا بالشعر الجاهلى وإلياذة هوميروس، وبيتين لذى الرمة هما:

عشية مالى حيلة غير أننى بلقط الحصى والخط فى الترب مولعُ

أخط وأمحو الخط ثم أعيده بكفى والغربان فى الدار وقّعُ

سائلاً الأستاذ: «ما رأيك فى هذا التقرير؟»

وقد رد عليه الخولى بقوله:

أجيب عن سؤال إياى رأيى فى بيتى ذى الرمة، فأقول:

إن هذا المعنى النفسى، الصادق التجسيم، أكبر كثيراً من أن تسميه سذاجة، وأن الأدب الجاهلى أكثر فنية من أن تكون شارته المميزة هى السذاجة.. بل هو شىء آخر، هو الفطرية الشفافة، والوجدانية، وهذه الفطرية العامة هى التى تهيئ للأدب البقاء الطويل، وكلما سلمت له، وكانت عامة باقية هيأت له الخلود.

وتتمثل هذه النظرية الإنسانية، المخلدة للفن عموما، فى الصور الأدبية القرآنية، التى تظل سليمة الخطوط، باهرة الألوان، على اختلاف الأعصر، وتتابع الأجيال، وتغاير البيئات، على ما تستطيع أن تجده فى اى صورة بيانية تلقاها عفوا دون تعمل.

وهذا التجسيم فى بيتى ذى الرمة لحال المحب، والتنبه الدقيق لحركاته التى لا هدف لها، ولا غاية.. هو على رغم ما قلت من صدقه تجسيم لا تسلم له الفطرية العامة، الباقية على مرور الأزمنة، وتغاير البيئات.. لأنه تصوير بدوى رهين بافتراش التراب، والتقاط الحصى منه والخط والمحو فيه، وهو ما لا يجده فى قرب من فارق هذا المستوى، وعاش فى غير هذه البيئة .. ولا كذلك ما فى الفن القرآنى من مثل قوله: كرماد اشتدت به الريح فى يوم عاصف.. كباسط كفيه إلى الماء.. كبحر لجى يغشاه موج من فوقه موج.. الخ من تلك الصور التى تركتك تأخذ منها اى صورة تلقاك، فلا تراها بيئية ولا محلية، ولا رهنا بمستوى معيشة معين، بل هى مما تعرف الدنيا جميعا.

هى الفطرية العامة يا سيدى الشاعر.. وليست الوصف العفوى، ولا الكلام الساذج، فى الإلياذة أو فى غيرها من الآداب».

وفى كتابه «رأى فى أبى العلاء» سعى الخولى إلى دحض الرأى الشائع الذى يعد حكيم المعرة ناسكا باختياره، وزاهدا فى مناعم الدنيا وأطايب الحس من مأكل ومشرب ونكاح، فأورد من أعماله نثرا وشعرا ما يقطع بأنه لم يتخل عن هذه الأمور كلها بإرادته، وإنما مضطرا نتيجة لكف بصره، ومن أقوال أبى العلاء التى يوردها إثباتا لذلك (وقد أوردتها أيضا قرينته الدكتورة بنت الشاطئ فى كتابها عن أبى العلاء بسلسلة «أعلام العرب» عام ١٩٦٥) أشياء من قبيل:

- وقال الفارسون: حليف زهد — وأخطأت الظنون بما فرسنه
ورضتُ صعاب آمالى فكانت — خيولا فى مراتعها شمسنه
ولم أعرض عن اللذات إلا — لأن خيارها عنى خنسنه

-إنما أنا رجل بُلى بالصدى، لا يجد أبدا موردا، فهو ظمآن أبدا،إن ورد غروفا - البئر يغدق ماؤها فى يسر - وجده مضفوفا، وإن صادف نزوعا، أعوزته الآلة والمعين.
- أيتها الدنيا البالية، ما أحسن ما حلتك الحالية! والنفس عنك غير سالية.
- بى طب - داء - فأين أستطب، وأنا تحت حب الدنيا محب - رازح - أثقلنى فأنا مكب.
- رضيت بالحضض على مضض
- لا أكتمك - مولاى - ما انت به عليم، أن أسفى على الدنيا طويل
- أحب الدنيا كأنها تحبنى والغريزة عن الرشد تذبنى
- أحب الدنيا وآلتها ليست فى! وقد يئست من بلوغها واليأس مريح، فالإم التشوف والضلال!

ومن أقواله فى اللزوميات:

وصدقت هذا العيش فى حبى له — واغترنى بخداعه وكذابه
عطب يعذبنى البقاء وللردى — يوم يخلص من فنون عذابه

•

نحن البرية أمسى كلنا دنفا — بحب دنياه فوق ما يحب

•

وكلكم يبدى لدنياه بغضة — على أنه يخفى بها كمد الصب

•

لو أن عشقك للدنيا له شبح — أبديته، لملأت السهل والجبلا

•

شقينا بدنيانا على طول ودها — فدونك مارسها حباتك واشقها

ولا تبدين الزهد فيها فكلنا		شهيد بأن القلب يضمر عشقها

●

أيها الدنيا لحاك الله		من ربة دل

ما تسلى خلدى عنك		وإن ظن التسلى

●

أشربت جبك لا ينفيه عن جسدى		سوى ثرى لدماء الإنس شراب

●

تنازعنى إلى الشهوات نفسى		فلا أنا منجح أبدا ولا هى

●

مهجتى ضد يحاربنى		أنا منى، كيف أحترس!

وعلى قدر إعجاب الخولى بالمعرى لأنفته وعزته وتأبيه على الارتزاق بالشعر كان نفوره من المتنبى لتهافته على المال والمنصب، وتقلبه بين الممدوحين، يذم اليوم من كان يمدحه بالأمس أو العكس، إنه فى مقالة له تحمل عنوان «السياسة والفن» فى مجلة «الأدب» (عدد ديسمبر ١٩٦١) يورد بيتا للمتنبى هو:

بليت بلى الأطلال، إن لم أقف بها		وقوف شحيح ضاع فى الترب خاتمه

ويعلق عليه قائلا:

«انظر - إن استطعت - إلى هذا الذى يدعو على نفسه إن لم يقف وكأنها لا تطيعه على هذا الوقوف!! وهو يقف وقوف شحيح ضاع خاتمه، وواكذباه: أترى الشحيح فاقد الخاتم يقف!! أم هو يغربل التراب وينبش الثرى زائغ البصر بل جاحظ العين مبهور القلب جزع الفؤاد تغلى نفسه حسرة وشحا.. أواقف هذا ؟!! أيتذكر هو أساه وواجم ينسى يومه وحاضره ويذكر أمسه وماضيه ؟! أم هو يجن قلقا فى طلب خاتمه ؟!! ولا لن يستقر على حال من القلق، فأى وقفة هذه؟!! وأى ذكرى!!! ودعنى أمسك القلم حبسا وأرده كبحا لئلا يقذع ويسفه فى نعت صاحب هذا التشبيه وصانع ذلك التعبير».

وتواصل الدكتورة بنت الشاطئ فى كتابها «قيم جديدة للأديب العربى» (١٩٦١) منهج الخولى هنا فى الإشادة بالمعرى والازراء بالمتنبى.

كان منطلق الخولى هو كلمته التى غدت الآن ذائعة مشهورة، حتى إنها كثيرا ما تتداول دون أن يدرك مستخدموها أنه صاحب الفضل فى نحتها: أول التجديد قتل القديم بحثا وفهما ودراسة. وكان أول من يأخذ نفسه بهذا المطلب الصارم قبل أن يأخذ به غيره من الدارسين والمنقودين والطلاب. وقد تكونت لديه -


E.Khalifa
2008

بحكم المعايشة والخبرة والدربة - الغريزة الصائبة التى تهديه إلى وضع يده على البذور النابضة بالحياة فى نباتات التراث المتكاثفة، وإلى تلمس الجمرات المتقدة بنار الحيوية تحت أكداس الرماد التى راكمها الزمن. وحين كان يتناول نصا أو شخصية تراثية - الجاحظ مثلا - كان يضع نصب عينيه دائماً - ولو لم يقل ذلك صراحة - هذا السؤال: أفى هذا ما يمكن أن ينفع الحاضر أو يفتح وعودا على المستقبل؟ فإن كان الجواب بالإيجاب عمد إلى تفحص النص وتقليبه على كافة جوانبه والتمييز بين الجوهرى والعارض فيه.

وإن كان الجواب بالسلب أبان عن نواحى قصوره، بل مواته، وولاه كشحه غير نادم ولا آسف. لا عجب أن كتب الدكتور لويس عوض على صفحات الأهرام تحت عنوان «فقيد كبير» فى الحادى عشر من مارس ١٩٦٦، ينعى الخولى بعد يومين من رحيله فى التاسع من ذلك الشهر:

«عرفته لأول مرة منذ خمس وعشرين سنة، وكان أستاذاً كبيراً وكنت مدرسا صغيراً.. وما وقعت عينى على أمين الخولى قط إلا وطافت بمخيلتى صور الخالدين من فقهاء الكوفة والبصرة وقاهرة المعز لدين الله. كان مجادلا لا باللفظ والنبرة ولكن بالفكر والمنطق والعلم الغزير. كل من جلس بين يديه يتلقى العلم عليه ارتبط به ارتباط المسحور بالساحر.. من عرفه لا يمكن أن ينساه.. لا لعلمه وقوة عقله فحسب، ولكن لأن شباب فكره أثبت لجيلنا أن القديم يمكن أن يتجدد بماء الحياة فيطاول أحدث الحديث».

وفيما بين أمين الخولى وعبد الرحمن بدوى جرت مياه كثيرة تحت الجسر، وظهر مفكرون مجددون من طراز زكى نجيب محمود وخالد محمد خالد وزكريا إبراهيم وحسن حنفى، ولكنى أتوقف هنا وقفة قصيرة عند بدوى الذى ربما كان - إلى جانب زكى نجيب محمود - أهم شخصية فلسفية فى حقلنا الفكرى فى القرن العشرين، بعد جيل مصطفى عبد الرازق وأحمد لطفى السيد ويوسف كرم وأضرابهم.

يقترن اسم بدوى - فى مرحلتيه الباكرة والوسطى بخاصة - بأعلام الفلسفة اليونانية والفكر الجرمانى والفلسفة الوجودية وترجماته لأعمال عدد من أدباء الغرب كجوته وفوكيه وبيرون وسرفنتس وايشندورف. وهذا حق بطبيعة الحال، ولكنه حق ناقص: ينبغى أن يكمل بالقول إن اهتمامه بالفلسفة الإسلامية، تحقيقا وترجمة وكتابة، لم يكن يقل عن ذلك مدى، لا كماً ولا كيفاً، فدراساته الإسلامية وكتبه عن أبى يزيد البسطامى ورابعة العدوية والتوحيدى ومسكويه وابن سينا والمبشر بن فاتك وغيرهم تشغل الاف الصفحات، وتفيد من جهود المستشرقين وتضيف إليها من اجتهاده

الخاص، لن يتسع الحيز المتاح لى للحديث عن إعادته النظر فى بعض الشخصيات القلقة فى الإسلام كسلمان الفارسى والحلاج والسهرودى المقتول ولا عن أبحاثه عن تاريخ الإلحاد فى الإسلام - على أهمية هذه الأعمال الريادية التى ولجت أرضا محرمة أو على الأقل مغيبة - وإنما سأتوقف عند مثل واحد وحسب هو ما كتبه عن أبى حيان التوحيدى فى مقدمة كتاب «الإشارات الإلهية» وقد أعيد نشرها حديثا فى مجلة «أدب ونقد» (عدد يوليو ١٩٩٤) تحت عنوان «نطق حزنان منقطعا».

يصف بدوى التوحيدى بأنه أديب وجودى فى القرن الرابع الهجرى، ويقارنه بالروائى التشيكى كافكا صاحب مقولة «الكتابة ضرب من الصلاة» من حيث حس الاغتراب، ونشدان التميز والخروج على الأعراف الشائعة بين جمهرة الناس، والتمرد على المواضعات الاجتماعية، وكراهة التكرار. ويرى بدوى وجها للشبه بين التوحيدى ووجودى اخر ذى نزعة دينية هو الفيلسوف والأديب الفرنسى جابريل مارسيل، وإن كان التوحيدى يذهب إلى أبعد منه وينتهى إلى نوع من تصوف الاتحاد بالذات الإلهية العليا. ويرى بدوى شبها بين ما فعله التوحيدى من إحراق كتبه وغسلها بالماء فى آخر عمره وما أمر به كافكا من عدم نشر ما خلفه من كتب بل رغب إلى صديقه ماكس برود أن يقضى عليها.

ويشبههما فى هذا الصنيع رنبو لما أن احرق ، فيما يقال، كل طبعة كتابه «فصل فى الجحيم». ومن الملامح الوجودية فى كتاب «الإشارات الإلهية» تعبيرعن شخصية مؤلفه وتجاربه الحيه وأحواله النفسية على نحو يبرز فيه الجانب الشخصى وهو أقرب إلى داود فى مزاميره منه إلى أيوب فى تجديفاته.

وفى اعتقادى أن مقدمة بدوى هذه كانت إشارة البدء التى أطلقت تيارا من الاهتمام بالتوحيدى فى السنوات التالية، وهو ما يتبدى فى كتاب زكريا إبراهيم عنه، ومختارات جمال الغيطانى من أعماله، وعدد خاص من مجلة «فصول» أصدره جابر عصفور فى ألفية التوحيدى عام ١٩٩٤ .وقبل ذلك هناك مختارات أدونيس العظيم من كتاب «الإشارات الإلهية» تحت عنوان «الماضى المعاصر» وعنوان آخر هو «غربة أطيب من الوطن» وقد نشرها فى عدد ربيع ١٩٦٣ من مجلة «أدب» البيروتية. ويقدم أدونيس لمختاراته بهذه الكلمات الملهمة:

«فى إحراق كتبه رمز مزدوج يضئ لنا، من جهة، حياته الشخصية، ومن جهة ثانية، تجربته الروحية. عاش حياته فى فقر وحرمان وانزواء. عاشها فى غربة بين الآخرين، وعنهم. غربة الحياة رمز وعلامة لغربة الروح. كان يرى فى الأحداث الشخصية التى يواجهها إشارة لأحداث الوجود: فى اللحظة يشاهد

الأبدية، وفى الجزئى الكل الشامل. ومن ثم كان الحدث الذى قد يعتبره البعض تافها يصير عنده أعظم الأحداث وأشدها خطورة، شأنه فى ذلك شأن ذوى الحساسية الخارقة الذين ينصبون شخصهم ويصقلونه مرآة للوجود.

هكذا عاش أبو حيان التوحيدى بشعور الاقتلاع فى عالم عدو - عالم القهر والضيق. ولم يكن هذا الشعور جامدا، وإنما كان تيارا يعلو على ذاته ويتجدد فى صيرورة لا تهدأ. فهو لا يشعر بغربته عن الوطن فحسب، بل إن الغربة ذاتها التى اتخذها وطنا ثانيا له لا تكفيه ولا تملأ كيانه. فهو غريب حتى عن الغربة: لا طاقة به على الاستيطان، يقول: ذلك إن الغريب الحق هو الدائم الغربة، هو الذى تكون غربته فى حركة دائمة.

يضرب أمين الخولى وعبد الرحمن بدوى - كل فى دربه الخاص - مثلا لنفخ الحياة فى التراث وبعث جمراته الخامدة ورؤيته من منظور معاصر، بحيث يعدل الحاضر من نسب الماضى بقدر ما يوجه الماضى مسار الحاضر. فى هذه العملية من التفاعل المستمر أو التناص بين ماض وحاضر تتكشف الأواصر بين خبرات الإنسان على تباعد الأزمنة والأمكنة واللغات، وتتوثق العلاقة بين الذاكرة الفردية والذاكرة الجماعية، ويغدو التراث قوة دافعة إلى الإمام وليس عقبة مانعة أو حجرا معلقا بالأعناق يرغمها على الالتفات إلى الوراء ويحول بينها وبين استكشاف مناطق جديدة من الخبرة الفكرية والتجربة الحية المعيشة. الخولى وبدوى، بهذا المعنى، قوتان من قوى التطور، وحركة فى اتجاه المستقبل، وتوكيد للهوية الثقافية العربية - دون ديماجوجية ولا شعارات - فى معترك الثقافات ■



الريف المصرى
والأسئلة الحائرة بين التنمية وفنون الأجران

د.سيد الإمام

بعد أن نشرت"مسرحنا" "مقالتي" بعنوان"مسرح الجرن والأزمنة المستعادة"، في عددها التاسع عشر، توقعت أن تثير ردود أفعال عديدة سواء أكانت متوافقة أو متعارضة، ولكن طال الانتظار.

ولم أجد من الأصداء إلا الهمس أو النوايا بالتعليق أو التعقيب المنشور، وظل كل أولئك مؤجلا إلى ما شاء الله، رغم أننى تعرضت لمشروع يلقى بظلاله على عشر سنوات قادمة، إن لم يكن أكثر، ويهدر فى حالة استمرار تنفيذه آلاف الملايين، ولكن يبدو أننا لم نعد نبالى بالمستقبل ولا بملايين تضيع أو تتبدد فيما لا طائل تحته، أو تنهب من الثروة القومية، إلى أن يقضى فيها الله أمرا مفعولا.

غير أن الأستاذ"أحمد إسماعيل"الذى حاز براءة اختراع المشروع تمخض- بعد صمته الطويل- وهز قلمه فى العدد الثانى والعشرين، ليتصيد من المقالة، بشكل لا يخلو من تهكم- إن لم يكن هو التهكم عينه- كلمة"بلغنى"، معتبرا أنها تكشف لا عن منهج جديد فى النقد فقط، بل وعن نظرية، يستهول- ويا للغيرة على الحياة النقدية العفيفة!!- أن يفتئت بها أستاذ متخصص على مشروعه، ويقدمه مبتسرا إلى المسرحيين فى مصر والوطن العربى.وربما ظن أنه تحين نقطة ضعف فى المقال ينفذ منها إلى مقتلى وفرجة الخلق قهقهة

● هذا المقال يعبر عن وجهة نظر صاحبه، لا عن وجه نظر المجلة. وصفحات ،أدب ونقد، مفتوحة لأي رد او تعليق او توضيح او كشف للجانب الآخر من الحقيقة.

(ح.س)

على الناقد والمخرج السابق، الذى سمح له الزمن الردئ بأن "يتأستذ" على عباد الله فى الأكاديمية، وليس فى جعبته غير منهج "بلغنى"!!. ولعله يعلم- وإن كنت أشك الآن- أن هذه الكلمة لا يمكن أن تعبر عن منهج، ولا عن نظرية نقدية أو اتجاه فى البحث العلمى، ولكنها تعبر فى كل الأحوال عن أداة مشروعة فى استقاء الآراء والمعلومات واستيفائها من مصدرها الحى، وتسمى فى مستوى البحث "المقابلة الشخصية" وفى الصحافة تسمى ب"المصدر" الذى يتعين أن يحتفظ الصحفى بسريته، ما لم يأذن له المصدر نفسه بالتنويه إليه.

ولكن بعيدا عن تهكم صديقنا الشاطر "أحمد إسماعيل"، وكى لا تتحول "قضية هامة وموضوعية" إلى خلاف شخصى، أو حسبة تافهة بين كتل اجتماعية ذات مصالح متناقضة متباينة، يظن أطرافها أنهم قادرون على اقتياد الناس من أنوفهم وتوظيفهم بلا وعى منهم لحسابهم، فى أروقة الهيكل الإدارى بهيئة قصور الثقافة، فقد كنت حريصا منذ البدء- سدا للذرائع المتهافتة- أن أكتب وبين يدى أوراق المشروع التى مهرها صديقنا بتوقيعه وبتاريخ أول ديسمبر ٢٠٠٥، أى بعد أقل من ثلاثة شهور من حريق بنى سويف المؤسف، الذى أدى إلى استبدال قيادة هيئة قصور الثقافة بقيادة د.أحمد نوار.

وإذا كان "الأستاذ الغيور على القضايا المصيرية" ضن على قراء رده بتصحيح ما صوره لهم بأنه معلومات مغلوطة سقتها لهم من جلسات النميمة، فإننى أؤكد صحة المعلومات الأساسية التى سقتها حول "مسرح الجرن"، من واقع أوراق المشروع نفسها، وإن تكن الأوراق تنضح- بالطبع- بتفصيلات عديدة، تضيف إلى الفكرة الجوهرية ولا تنتقص منها أو تغيرها أو تعيد تقييمها. وبداية فعلى أوراق المشروع تأشيرة للدكتور "نوار" للجهات المعنية تفتح الباب لاتخاذ إجراءات التنفيذ بالتنسيق مع مقدمها بوصفه صاحب الفكرة، هكذا دون حاجة لتندر جديد. وأيا كان من أمر، فمن البديهى أن الاعتراف بنسبة فكرة لشخص- كائنا من كان- لا يلزم أحدا بحكم قيمة على الفكرة نفسها، يمنعها بالتبعية من النقد، ومن المراجعة والتفنيد لاسيما إذا اتصلت بالأشكال الثقافية، وتأثيراتها المحتملة، بما تستند إليه من تقاليد متوارثة.

ويبدو أن شيئا من المراجعة إن لم يكن التأنى وإتاحة الفرصة لالتقاط الأنفاس مع تداعيات الحريق، صادف أوراق "أحمد إسماعيل"، وجعلها تتعثر فى أروقة الهيئة وعلى مكاتب المسئولين فيها، ريثما يحلو شفرتها الخبيئة، مما أفسد توقيتات المراحل المأمولة فيها من ناحية، وجعله يشعر بأن ثمة جبهة معادية له،

تتحين الفرص المواتية لشن حملات دعائية مضادة.

ولكن بصرف النظر عن طبيعة المراجعات التى ألمت بالمشروع، والأسباب الفعلية لتعثره طوال عامين تقريبا، فإن أوراقه- ولا يعنينى من قريب أو بعيد أى جبهة تفيد من رأى- تنضح بالمفاهيم الملتبسة والغامضة حول الأدوات والمنهج والتأسيس النظرى، ولا تكاد تخفى الالتباس والغموض وراء رنين العبارات الضخمة التى توشك أن تضعنا بإزاء مفكر ومخطط ثقافى طويل الباع عميق الخبرة فى مجال التنمية الثقافية، وإذا تحلى بتواضع تجربته وثقافته، استند- فيما ورد فى خطابه لرئيس الهيئة- لبحوث ودراسات علماء ومفكرين مصريين عظام يتعلم منهم بشكل دائم.

وبالرغم من ذلك فالمشروع يخلو إلا من ثلاثة اقتباسات معدودات مجهولة المرجع، أولهما لـ"عبد الحميد حواس"عن تعريف الثقافة فإذا هى تتطابق مع مفهوم الفولكلور، وثانيهما للدكتور"مصطفى سويف"عن الدور الذى تلعبه الثقافة فى تأكيد"إحساس الجدارة بأنفسنا"، والثالثة للدكتور" احمد زويل"عن تنمية أساليب العمل الجماعى التى نفتقدها كثيرا رغم أهميتها.

إن المشروع يحمل عنوان"التنمية الثقافية والفنية للريف المصرى"و"المسارح المفتوحة"، ولكنه أعلن فى"مسرحنا"التى تصدر عن الهيئة التى تبنته، بوصفه مشروع"مسرح الجرن"، الأمر الذى جعلنى أتعرض له من هذه الزاوية، ومن ناحية أخرى وضعه بين فعاليات المؤتمر العلمى للمسرح فى الأقاليم فى دورته الثانية التى شهدتها مدينة المنيا فى الفترة من١٢: ١٦/١٢/٢٠٠٧ ليحظى بمناقشة المسرحيين المعنيين به على نطاق واسع.غير أن الفارق بين العنوانين أثار عديدا من التساؤلات المربكة والمفعمة بالدلالة- فى الوقت نفسه- على ما جرى فى الحجرات المغلقة والأروقة، مما سأتعرض له فى حينه.

أولا: أهداف منتفخة، وأدوار بديلة.

يتقدم المشروع تحت مجموعة من العناوين اللافتة تنطوى على عبارات مثيرة- فى الحقيقة- فمن عبارات عن مراحل تنفيذ متوازية ومنفردة، إلى أخرى عن بروتوكول تعاون بين الهيئة ووزارة التربية والتعليم، لتقسيم العمل وتوزيع الأدوار وتكاملها، باتجاه أهداف استراتيجية لا تخلو من طموح إلى أشكال فنية وأدبية قادرة على إعادة صياغة عقل ووجدان المواطن المصرى، والقيام- فى الوقت نفسه- بغزوة مضادة للثقافة العالمية أو على الأقل منازعتها دوائر النفوذ والهيمنة

فى المحافل الدولية!!..الخ. وربما شكلت هذه التعبيرات مصادفة ذهبية صلبة توحى بأنها تنطوى على أمر جلل، وطرح لا يأتيه الباطل من بين يديه، يمنح هيئة قصور الثقافة برمتها طوق نجاة ودورا مفقودا فى بنية المجتمع والثقافة المعاصرة، فإن لقى المشروع بعد ذلك معارضة ونية تفنيد، فلن يكون هذا أو ذاك إلا من خندق الأعداء والمتآمرين معهم، والذين عميت أبصارهم وقلوبهم بالحقد والغليل.

ولكن ما أكثر الذين ينخدعون فى ذكريات الطفولة حينما يستردونها أمام الأحفاد مقرونة بنزعة الدفع للامتثال، أو ينخدعون فى عبارات عالية الرنين فيتهيبون منها، لاسيما إن طنطن بها مثقفو القرى قراء الجرائد أمام البسطاء، فهؤلاء أنفسهم طالما خدعتهم"شربة الشيخ محمود" التى تجد سوقا رائجا لها فى الموالد، وظنوا أنها تعالج الأدواء المستعصية التى يحار فيها جهابذة الأطباء.

أن يكشف فى المشروع عن مصادفة من الجير هشة تحمى حيوانا رخوا هلامى الشكل يتزين بالجمل الإنشائية المطاطة، ويرفل فى عباءة منهج مؤجل، بينما تتمدد أقدامه فى إدارات الأنشطة الثقافية والفنية بوزارة التربية والتعليم، وفى كل أروقة الهيئة وإداراتها المركزية والفرعية، مقتحما مياههم الإقليمية فارضا عليهم الوصاية الصريحة حينا والمقنعة غالبا، بأدوار بديلة لآليات عمل انسيت أو أهملت لأسباب مجهولة، مثل مركز إعداد الرواد، أو حصص الأنشطة بالمدارس وما تقتضيه من مشرفين متخصصين.ولكن الدور البديل لكل هؤلاء لا يعدو فى النهاية إلا تكوين "وكيل فنانين مدرب"، بصفته مشرفا على حفلات منوعات فنية تعمل على إشاعة البهجة- كما جاء فى ص٣ - فى القرية والإمتاع الفنى والجمالى، باعتبارهما عوامل أساسية لتجديد الروح والحث على التفاؤل ضد الإحباط، والتشجيع بديلا عن تثبيط الهمم.

ربما كانت هذه النتيجة صادمة، إلا أنها- وبكل أسف- حقيقية، ولا تتولد بصورة اعتباطية، أو عن تأويل مفرط يجاوز النص والاستمساك به، فهى بمثابة التداعى الملموس لما اعتبره المشروع نشاطا تأسيسيا أو نموذجا مبدئيا للعمل السنوى الذى يستغرق افتراضا الشهور الست الأولى من العام، ولمدة عشرة أعوام حتى يغطى النموذج نفسه مائتين وخمسين قرية، بواقع خمس وعشرين قرية فى العام. ففى"ص٦"يتحدث عن اختيار وإعداد وتدريب الكوادر اللازمة بصفتهم مشرفين، وفى"ص٧ " يقترح معايير الاختيار فى الاستعداد والكفاءة والخلفية الدراسية والثقافية، والانتماء إلى القرية التى سيشرف على العمل فيها، دون اشتراط أن يكون الكادر من العاملين بالجهاز الحكومى، وأن يتم الاختيار بلجنة تضم عالم نفس

إبداعياً ومخرجاً مسرحاً ومتخصصاً فى الثقافة الشعبية. ويخضع الكادر بعد ذلك لدورة تدريبية محددة المدة بشهر كامل- ويا للدقة فى التخطيط- كل أسبوعين منه متصلان، دون نسيان ليومين إجازة فقط، ووضع ميزانية الدورة واعتمادها، ولكن النسيان والتأجيل لبرنامج الدورة الذى يؤهل الكادر للاضطلاع بمهام محددة، فذلك بحسب التساهيل، وربما احتاج مشروعا آخر ودورة تسجيل جديدة لحقوق الملكية!!.

ومن ناحية أخرى فإن هذه الكوادر، ستكون هيكلا إداريا هرميا متكاملا من منشطين قرى، يرأس كل خمس منهم مشرف محلى، وفوق هؤلاء وأولئك المشرف العام على المشروع الذى هو بالطبع "أحمد إسماعيل" نفسه العليم بأسراره وأهدافه الغامضة. إن هذا الهيكل- وبشكل يعيد للذهن إدارة "بئر القمح" فى نص "على سالم" الشهير- يعمل فى اتجاهين، أولهما فى المدارس الإعدادية، دون تحديد واضح لعمله وحدوده، وثانيهما فى القرى والنجوع بهدف(ص٨)، التفاعل مع الثقافة الشعبية والأدبية والفنية بالقرية، إذ يتصور("ص٤)، أن تحقيق التنمية الثقافية عند الشباب بتنشيط الثقافة الشعبية بالقرية، وإتاحة الفرصة بشكل منظم ليقدم أصحاب المواهب الشعبية والفنانين الشعبيين وفرق الإنشاد الدينى..الخ، أعمالهم على مدار العام.والواقع أن هنا فقط يتضح العمل الوحيد والممكن- فى الوقت نفسه- لهذا الفريق من المشرفين، بما يجعلهم وكلاء فنانين شعبين، فيضمنون رزقهم طوال العام، إذ يقومون بوضع برامج منوعات من الفقرات الشعبية، وينظمون لها حفلات "ستين ليلة عرض على الأقل فى السنة المالية(ص٩)، بوصفها- يا للهول!!- عائدا ثقافيا كبيرا قابلا للتداول بين قرى مختلف المحافظات، ويدعو وزارة الثقافة بأجهزتها وأجهزة غيرها من وزارات الدولة- مثل هيئة قصور الثقافة بمكتب رئيسها وإدارة مهرجاناتها وعلاقتها العامة، والمجلس الأعلى للثقافة بضيوفه، والعلاقات الثقافية، وهيئة تنشيط السياحة، والمحليات- لدعم هذه الفقرات ماديا ومعنويا وترشيحا لتمثيل مصر فى المحافل الدولية.

وبصرف النظر عن اللغو الذى ينفخ فى تداعيات هذه الحفلات على طريقة شربة الشيخ محمود،

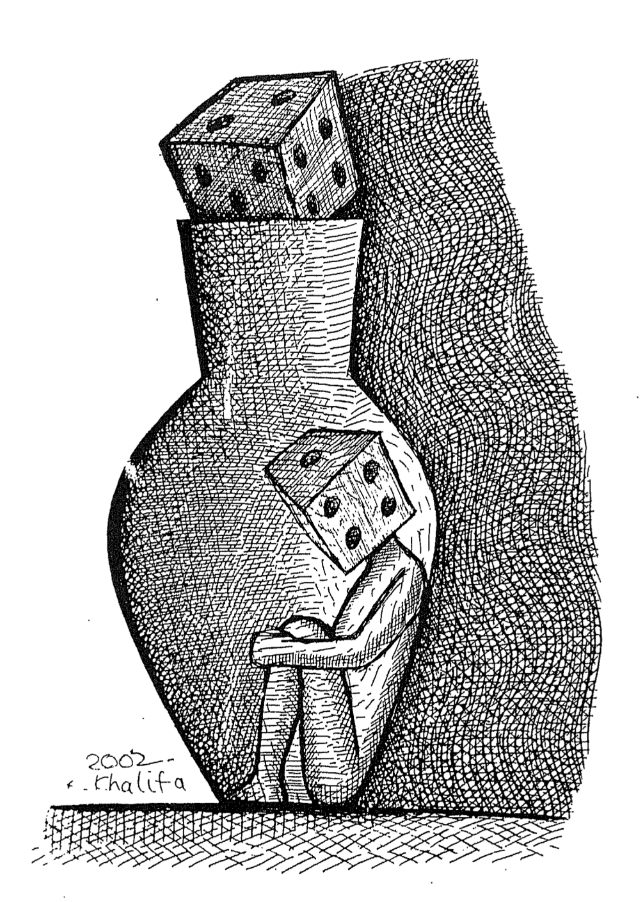
وعن الدور الغامض الذى سيلعبه المشرفون فى المدارس الإعدادية ويتطلب إبرام برتوكول تعاون مع وزارة التربية والتعليم، فأكبر الظن أن الهيئة العامة لقصور الثقافة لم تكن بحاجة إلى من ينبهها لدورها فى اكتشاف المواهب المحلية، ومفردات وأشكال الثقافة الشعبية مادية كانت أو معنوية، حتى انشئت إدارة "أطلس الفولكلورى"، وإلى من يقترح إنشاء هيكل إدارى بين إداراتها أو فوقها

ليضطلع به، فقد كان كل أولئك فى ذهن"د."عكاشة" وهو يحول"إدارة الثقافة الحرة"إلى إدارة مركزية للثقافة الجماهيرية فى منتصف ستينيات القرن الماضى، وطرحه فى بنية عملها الوظيفية، فى سياق أيديولوجية القومية السائدة وقتئذ ملتهبة الحديث عن الخصوصيات الثقافية، وبحيث تتحول القرية والنجع فى الريف المصرى- من ناحية اخرى- إلى بيئات منتجة للثقافة، لا مستهلكة لما ينقل إليها من العاصمة.ولكن ربما كانت الكوادر الحالية فى إدارات وأفرع الهيئة، غير قادرة على الاضطلاع بدورها إلا بطرق روتينية تفتقر إلى الوعى المتنامى بمتغيرات الواقع وآفاقه الأيديولوجية، بمثل ما تفتقر إلى الحماسة وتطوير الأداء، بعد أن أوصد مركز إعداد الرواد فى وجهها، وقد كان آلية إعداد وتدريب وإعادة تأهيل للدور الوظيفى، فتخلق غياب موات يدعو من يشغله، مما دعا "أحمد إسماعيل"، لأن يصول ويجول فيه على الجواد القديم المهمل، شاهرا سيف التطوير الذى جعل من"رائد العمل الثقافى فى الأقاليم"، مجرد وكيل فنانين شعبيين!!.

ثانيا: طرح متهافت بالتحصين الإدارى

فى جلسة المؤتمر المشار إليه، والتى خصصت لمناقشة المشروع، وربما نتيجة الاضطراب الذى ألمّ بصاحب المشروع، لتعرضه المفاجئ للمناقشة العلنية لأول مرة، حاول- من بين محاولات عديدة أخرى- أن يحصن المشروع إداريا وفى حضور د.نوار نفسه، ولكن لم يكن عرضه هشا ومتهافتا فحسب، بل تنصل من مسئوليته المباشرة عن المشروع، وادعاء ملكيته الفكرية، زاعما أنه مشروع الهيئة، ومشروع د.نوار نفسه، الذى دعاه إليه فور توليه مسئولية الهيئة عقب حادث بنى سويف، وكأنه لم يكن له من فضل إلا صياغة أفكار الرجل ووضعها فى شكل مشروع، وقد استغرق بعد ذلك فى رصد الخطوات والمراحل والقرارات الإدارية التى مر بها، حتى خرج إلى النور، ومن بين هذه المراحل اضطراره لأن يخضع- من قبيل الديموقراطية- لاقتراح أغلبية أعضاء مجلس إدارة الهيئة، بتغيير اسم المشروع من"التنمية الثقافية والفنية للريف"إلى"مسرح الجرن"، مطالبا المؤتمرين- فى الوقت نفسه- ألا يولوا اهتماما كبيرا للعنوان أو دلالاته الممكنة، مؤكدا أن المشروع رغم تغير اسمه لم يزل مشروع تنمية لا مسرح!!.

ولكن عرض المشروع على هذا النحو، استفز- فى الحقيقة- ذاكرة الحضور التاريخية سواء فى جانبها الشخصى أو جانبها العام المتصل بالوعى بالهيئة وفعالياتها وتجاربها المطردة المتنوعة فى حقل التنمية والإنتاج المسرحى


2002
Khalifa

فى الأقاليم منذ كانت إدارة مركزية للثقافة الجماهيرية، مثلما استفز عقولهم لكشف العلاقة بين عنوان المشروع وطبيعته المفترضة بما يناط به من وظائف وأهداف ويستدعيه من مجالات وآليات عمل، فهذه العلاقة لا يمكن أن تكون اعتباطية وعشوائية خالية من الارتباط العضوى والدلالة وثيقة الصلة.وانهال- بطبيعة الحال- هجوم على المحورين معا، دون مبالاة بما تحصن خلفه المشروع، من قرارات ومراحل إدارية والتصاق برئيس الهيئة، ومن العسير- لأى عاقل- أن يعتبر الهجوم مرتبا أو وليد مؤامرة مبيتة تداعت فى إثرها الأصوات من كل فج ولون وخبرة ممكنة، إلا إذا اعتبرنا- فى الوقت نفسه- أن التاريخ أمكن اغتياله وقبره، والذاكرة أمكن محوها، والعقل أمكن تفريغه من المنطق، والناس أمكن- على اختلاف مكانتها وثقافتها، وبرغم إرادتها- اقتيادها من أنوفها لتصطف ضد تنمية الريف ثقافيا وفنيا، ولم يتردد فى السياق نفسه، أحد وكلاء الوزارة ورئيس أحد الأقاليم الثقافية وعضو فى مجلس إدارة الهيئة، عن إبداء معارضته العلنية للمشروع، خارجا بها- وربما لأول مرة- من الحجرات المغلقة.

ومن ناحية أخرى اعترف "أحمد إسماعيل"، بإزاء ما ناله المشروع من تفنيد وتحليل، كما اعترف "د.نوار"، أن المشروع سيؤدى- فيما يؤدى إليه- إلى إفراز هيكل إدارى خاص به، يتقاطع مع عمل عديد من الإدارات فى الهيئة مثل إدارة ثقافة القرية، والثقافة العامة، والحرف البيئية وأندية الأدب..الخ، وفى وزارة التربية والتعليم مثل إدارة التربية المسرحية والأنشطة الفنية الأخرى، مما يثير قطعا المشكلات ويستفز المتناقضات بينها خلال سير العمل اليومى، وقد اعترف أحد المشرفين فى المشروع- فى السياق نفسه- بما يلقاه من عنت المدرسين وسيطرتهم على الطلاب وسؤالهم عن حدود دوره وجدواه. ولكن تصور "المشرف العام" ورئيس الهيئة، أن هذا التقاطع الحتمى يمكن تدارك آثاره بآلية التنسيق والتوجيهات الفوقية به، إلا أن هذا التصور- فى تقديرى- مفارق للواقع، فالتنسيق ينشأ بين أدوار مختلفة ومتنوعة، ويقصد إلى خلق ضرب من التكامل بينها فى ضوء استراتيجية واحدة، أما إذا توحدت الأدوار والوظائف بين جهتين أو إدارتين، فلا تنسيق منطقيا، والصراع يبقى آنئذ صراع وجود لا حدود واختصاصات، وينتهى حتما لنفى أحد الإدارتين أو تجميدها لحساب الإدارة الأخرى، وهو العبث بعينه لا التنسيق.

ثالثا: تناقضات بنيوية وتآمر مزعوم

والواقع أن المشروع لا يفجر فقط صراع وجود بين إدارته المفترضة

وإدارات أخرى قائمة، بل ينطوى على تناقضات عديدة ومساحات خالية فى بنيته، سواء فى مستوى العلاقة بينه وبين القوى الفاعلة فيه، أو مستوى العلاقة بين أهدافه المعلنة ووسائل التحقيق، وما يكمن وراءها من أفكار هشة، وأساس نظرى متهافت.فمن ناحية حاول "أحمد إسماعيل" أن ينفى أى صلة بين مشروعه والمسرح، مؤكدا انتماءه لخطط التنمية الثقافية والفنية فى الريف، وهو ما حاول تأكيده فى أوراق المشروع "ص٤"، إذ يقول رغم ركاكة العبارة:نحن لا نقدم فى هذا المستوى الأولى مسرحا لذلك سعينا بأن يكون العنوان بعيدا عن كلمة مسرح حتى لا يرتبط المشروع بمفهوم المسرح التقليدى، فذلك يدخلنا فى موضوع آخر بعيد عن مفهوم التنمية الذى نقصده، كما يدخلنا فى مشكلات تقنية ومنهجية.ولكن صفة "أحمد" -على مستوى آخر- كمخرج مسرحى، وصفة من اختارهم لمعاونته فى المشروع أيضا، أفسدت محاولته أمام الحضور، كما سبق وأن أفسدت صورة المشروع فى عين مجلس إدارة الهيئة وقياداتها، فهذا المجلس هو الذى استبدل "مسرح الجرن" بالعنوان الذى قدمه "أحمد"، لتستقيم فى ذهنه العلاقة بين المشروع وهوية صاحبه ومعاونيه المختارين، فلا خبرة ولا تأهيل علمى مناسب حاضر أو مؤجل، ولا معرفة لأى منهم بمسائل التنمية وإشكالاتها الفنية والتربوية المعقدة، ولا أظن أن النوايا الطيبة تفيد فى هذا السياق إلا كما تفيد خبرة المريض فى تحويله إلى طبيب، وتفيد الفهلوة- بين الشعوب المتخلفة- فى ادعاء المعرفة بأى مجال وكل مجال تتفتح عليه "لقمة العيش" وإمكانية تصيد الأموال الطائرة فى الهواء.

غير أن أسباب نفى العلاقة بين المشروع والمسرح، تتكشف فى الحقيقة من سياق آخر يمتد فى العلاقة بين "أحمد" والإدارة العامة للمسرح فى هيئة قصور الثقافة، ففى خضم المؤتمر وما شهده من صخب وجدل حول المشروع، تبين أنه- أى أحمد- سبق وأن تقدم للأستاذ "سامى طه" مدير عام الإدارة حتى حادثة بنى سويف، بمشروع حدد تكلفته بنصف مليون جنية، تحت اسم "مسرح الجرن"، ويقضى بأن تتاح الفرصة للفرقة التى أنشأها فى قريته "شبرا بخوم" فى المنوفية، لأن تعمل طوال العام، وتتنقل من ناحية أخرى بأعمالها وفنانيها الشعبيين، للعرض فى قرى أخرى، إلا أن المشروع رفضه "سامى طه" كما رفضه الأستاذ "مصطفى المعاز" وكيل الوزارة للشئون الفنية وقتذاك، سواء لتكلفته العالية من بين ميزانية الإدارة، أو لما فيه من استئثار الفرقة بمزايا لا تتمتع بها- بالتأكيد- فرق أخرى، مما قد يثير لغطا لا موجب له ولا مبرر.ولكن أعاد "أحمد" طرح المشروع بصيغة أخرى على "د.محمود نسيم" بعد ولا يته على الإدارة نفسها، عقب حريق بنى سويف، وفى هذه المرة بتكلفة تصل

إلى ثلاثة عشر مليون جنيه، متضمنا العمل فى المدارس الإعدادية، وتعميم تجربة"شبرا بخوم"على مستوى قرى المحافظات، إلا أن"محمودا"رفض هذا المشروع مثلما رفضه فى صورته المصغّرة سابقه، وعلى هذا النحو تولد الشعور عنده بعداء إدارة المسرح له، واستعدادها للتآمر عليه وعرقلة طموحة من ناحية، ورؤيته- من ناحية أخرى- لتسيد تجربته الفريدة والرائدة فى قريته- من وجهة نظره الذاتية- وتعميمها على البلاد.

وفى ضوء هذا الشعور الذاتى بالعداء، كان لابد أن يخرج مشروعاته من قبضة إدارة المسرح، ووجد المخرج فى لعبة تغيير العناوين وتبديل البطاقات على المشروع، دون أن يعى ما تسقطه فيه اللعبة من تناقضات بنيوية، ومن تعرية لتمركزه حول ذاته، وتوحد مع تجربة خاصة فى قرية محددة أتاحت له دورا اجتماعيا فى ظروف مواتية، فإذا به يود على مستوآخر لو انتهز الفرص لتمجيد الدور وتوسيعه والإفادة منه واستثماره بسبل شتى لطرق الأبواب، وتوفير المخصصات اللازمة من المال العام.فالواقع أن المشروع الجديد، لم يكن إلا إعادة صياغة للحلم نفسه محاطة بهاجس رفض إدارة المسرح، وبتصور عداءها له، ومدعمة بالتبعية بالرغبة الملحة فى الإفلات منها، فوضعته الصياغة تحت شعار التنمية الثقافية للريف. ولكن لما كان التمركز على الذات، لا يمكن تأجيله أو نفيه لحساب الموضوعية وشمول الرؤية واتساع نطاقها، فقد أطل"مسرح جرن شبرا بخوم"ثانية تحت اسم"المسارح المفتوحة"التى سيتم بناؤها باستعادة الأسلوب المعمارى للراحل"حسن فتحى"(ص٦)، وذلك فيما اعتبره المرحلة الثانية ذات العمل الاستراتيجى المطور (ص٤)، والتى تتضح فيها العلاقة بين مفهوم التنمية المستعيدة لأشكال الثقافة الشعبية والباحثة عنها من ناحية، والنشاط المسرحى من ناحية أخرى، بينما تبقى المدارس المختارة للعمل مجرد مقرات مؤقتة لحفلات منوعات من الفقرات الفنية ذات الصلة بالفنون الشعبية.

ولكن لما كانت تجربة"شبرا بخوم"مركزية فى وعى"أحمد إسماعيل"بنفسه وبالعالم، فقد تصور أنها تجربة متكررة بشكل أو بآخر- على الأقل- فى خمسة مواقع، فمنح هذه التجارب أولوية فى مشروعه بوصفها التجارب"المتميزة بالقرى أو المدن الصغيرة"والتى يمكن اختيارها ودعوة القائمين عليها لتقديم مقترحاتهم بشأن تطويرها وميزانيته(ص٦)، لكن- ويا للأسف- تبين للمنظّر الكبير أن شيئا من هذه التجارب لا وجود له، ودعا- بكل براءة- المستمعين إليه فى عرضه على المؤتمر أن ينسوها، حرجا من أنهم لن يجدوا غير"شبرا بخوم"التى هو رائدها،

ودعاهم ثانية إلى قبول إنشاء هذه التجارب الاختبارية إنشاء من العدم، برعاية مشرفيه المختارين.

والواقع أن تجربة"أحمد"فى"شبرا بخوم"بصرف النظر عن أى تقييم لها، تتسم بعديد من شروط الخصوصية غير القابلة للتكرار، فى مواقع أخرى إلا بالشروط نفسها، فهى قريته التى لم تزل فيها عائلته وتمتد جذورها وعلاقاتها الاجتماعية والاقتصادية المكينة، مما يمنحه نفوذا فيها وعلى شبابها وصبية مدارسها، ويسهل عليه اجتذابهم لأنشطة فنية متنوعة فى المسرح الذى لا يبعد عن "دواره"كثيرا، بل ويلتصق به التصاقا، ويكاد يجمع العاملون فى المسرح بالمنوفية، على أن هذه القرية مغلقة على"أحمد"، ولا يستطيع أن يعمل فيها أحد سواه.وبالرغم من ذلك فقد تصور أن الشروط الخاصة يمكن أن تتحول فى الواقع العينى- مثلما تحولت فى أحلام الذات النرجسية- إلى شروط عامة وموضوعية، تمتد وتتشعب فى مختلف القرى والنجوع والمدن الصغيرة، وتقيم شبكة تجارب متنوعة ومتماثلة- فى الوقت نفسه- على مستوى الوطن بأسره، وترشح للاحتياجات نفسها والرؤى والممارسات، وتدفع به على مستوآخر ليتبوأ كرسى الزعامة والريادة فى خطط التنمية الثقافية للريف، مهيمنا على مقدرات وزارة التربية والتعليم، والهيئة العامة لقصور الثقافة، لكن لما كان"المنهج"مضمرا فى تجربة ذاتية وخاصة فقد ظل غائبا عن المشروع يزيده غموضا.

رابعا: منهج غائب وأهداف هلامية

فمن البديهى فى مواجهة المشكلات التى تقتضى حلا، والإشكاليات التى تستدعى رفع التناقض بين أطرافها، والأهداف التى تستنهض الهمم لبلوغها، أن يتساءل المرء عن هوية المنهج اللازم فى المسافة بين الشقين، باعتبار أن المنهج هو نسق الأفكار الذى يربط بين المشكلة وحلها بنتائج محددة، ويوجه خطوات العمل، ويستدعى الأدوات والوسائل المناسبة، ويوفر الجهد فلا يتبدد فيما لا طائل تحته، ويمنع العشوائية والتخبط فى اتخاذ القرارات التفصيلية والعملية.والمطالبة بالمنهج ليست تزيدا ولا ترفا يمكن الاستغناء عنه أو تأجيله، بينما يشكل ركنا أساسيا وجوهرا سواء فى حالة غيابه أو حضوره فى الحياة الفكرية، ويكمن فى هوامش الاختلاف أو الاتفاق الصاخبة والهادئة بين الآراء، فلا تبدو وكأنها مزاجية مفرطة أو"طق حنك".

ولكن المنهج- فيما يعنينا الآن- يعتبر بمثابة الوعد المؤجل والغائب فى الوقت نفسه عن مشروع أحمد إسماعيل للتنمية الثقافية فى الريف

المصرى، فالأوراق تشير "ص٣" إلى "منهاج" فى معاملة ثقافة القرية الأصيلة، يرسخ للتعددية والنسبية ضد آفة أحادية التفكير والانغلاق ووهم امتلاك الحقيقة، ولكنه لا يبالى بتوضيح هذا المنهج. ويشير فى الصفحة نفسها إلى تنمية القدرة الإبداعية لشباب القرية وفق منهج خاص فى العمل، دون أن يبالى مرة أخرى بتوضيح هذا المنهج الذى سينعكس على حياة الشاب سواء أكان مبدعا أو غير مبدع، فيجعله مؤمنا بالعمل الجماعى والحوار الخلاق والبحث العلمى، متمتعا بالذوق الرفيع والأفق المفتوح، محترما للآخر متسامحا معه. والمشروع- من ناحية أخرى- يشير إلى تقديم أشكال فنية متميزة مستندة إلى التراث الشعبى- بطبيعة الحال- تستحق ميزانية التطوير (ص٩)، أو تستطيع أن تقوى وتتطور بقدرتها على التفاعل مع ثقافة العصر (ص٣)، لكن دون توضيح منهج هذا التطوير الطموح، أو حتى يضرب له مثلا قابلا للاختلاف معه أو الاتفاق عليه، ولو كان مثل المطربة والراقصة العصرية "مروى" فى تطوير اغنية "أما نعيمة"!!.

وعلى هذا النحو لا تبدو الصلة بين تنشيط الثقافة الشعبية وتطويرها والأهداف التى انيطت بهذا أو ذاك، غائبة المنهج فقط، بل مستبدله بعبارات إنشائية ونوايا طيبة مجانية فى أحسن الأحوال. ولا يستطيع احد إلا أن يدرك تحميل النشاط الفنى أكثر مما يحتمل من وظائف ويحققه من أهداف فإعادة صياغة المواطن المصرى فى الريف أو فى المدينة متمتعا بمثل هذه القيم وأنماط السلوك والاستجابة للواقع ومستجدات الأفكار فى حياته اليومية، حريصا على الانتماء للوطن، تتطلب رؤى وتوجهات اقتصادية، وثيقة الصلة بالحياة السياسية والعمل الحزبى والخطابات الإعلامية، وأساليب ومناهج التدريس والتوجيه فى مختلف المراحل التعليمية والتربوية، وتتطلب إعادة النظر على نحو مستمر فى "المربى- المعلم" الذى يكون هو نفسه فى حاجة لإعادة التربية.

ولما كان المنهج غائبا من زوايا المشروع، ومتروك للعشوائية والمبادرات الفردية فى الممارسة، فقد صرح "سمير العدل" المخرج بالدقهلية وأحد المشرفين المختارين- أثناء المؤتمر- بأنه لا يعرف بالضبط ما يتجهون إليه ولا ما يرمى إليه المشروع برمته، وإن كان يعرف تأكيدا ما يقوم به فى المدرسة الموكولة إليه وتبعد عن محل إقامته فى عاصمة المحافظة بنحو عشرين كيلومتر، واتضح انه لا يبحث عن تراث ولا يوصى الطلاب بجمع الحكايات الشعبية الخبيئة فى صدور جداتهم وأمهاتهم مثلا، ولكنه عرف أن بالقرية عشرات من القصص شديدة الآنية تتصل

بعديد من شبابها ورجالها الذى فروا من ظروفهم الاقتصادية القاسية وغير المواتية، وغرقوا على سواحل ايطاليا واليونان، فراح يجمعها تمهيدا لدمجها فى مسرحية، يؤديها الطلبة والطالبات وأمهاتهن اللائى قبلن مده بتفصيلات الدوافع والأسباب وراء فعل الهروب من الوطن، بالرغم مما تحتشد به الصدور من مفردات وأشكال التراث الشعبى!!.لقد كان"سمير"- على هذا النحو- صادقا مع نفسه، مخلصا لخبرته وما يحسن فعله وصنعه، بلا ادعاء أو زيف مكشوف تحت عناوين مغلوطة وأهداف هلامية.

٢- كلمة ختامية.

ولا يسعنى فى ختام التعليق إلا ان ادهش لملايين يمكن أن تراق ببساطة مذهلة فى هذا المشروع، رغم ما ينطوى عليه من غياب المسح الميدانى لتنويعات القرى والنجوع المصرية، ومحدودية التجربة العملية التى يستلهمها، واغتيال متعمد لتاريخ مؤسسة مثل هيئة قصور الثقافة بما شهده من ممارسات متنوعة متفاوتة الحظوظ من النجاح فى الحقول الثقافية والفنية المختلفة، ولاسيما ذات الطبيعة الفولكلورية منها، ورغم ما يتمخض عنه من هيكل إدارى بديل أو مواز لإدارات قائمة، لمجرد أنه يمنح دورا لفرد دأب على البحث عنه وتعظيمه، ورغم أنه ينفخ فى الجدوى ما لا يمكنه تحقيقه من اهداف، ويملأ المسافة بين الآن والممكن فى المستقبل بالعبارات الإنشائية التى لا تخلو من ركاكة.

فإذا كانت هيئة قصور الثقافة تستطيع أن تدبر اموالا طائلة تنفقها، فأولى بها أن تنفقها على إحياء مركز إعداد الرواد- مثلا- ووضع برامج تدريب وتثقيف متوازنة ومنتظمة لكوادرها فى الأفرع الإقليمية، بحيث تصبح مؤهلة وقادرة على الاضطلاع بأدوارها المختلفة المنوطة بها، وتدريب وتثقيف كوادر الفنانين والفنيين الذين ينتجون أعمالا باسمها، أو تعيين عناصر مؤهلة فى إدارة المسرح التى تعانى ندرة الكوادر بعد أن أحيل إلى المعاش من أحيل، وذهب فى حريق بنى سويف من ذهب"رحمهم الله جميعا"، بدلا من إتخامها بمئات الزائدين عن الحاجة ممن لا يعملون ولا نفع فيهم، إلا إرضاء المجاملات السافرة. وإذا كان لابد من إنشاءات وحفلات افتتاح لها، فهناك عشرات المسارح المغلقة لأسباب مختلفة وفى حاجة لتطوير وتجهيز بنيتها الأساسية ومنها ما يحتاج استكمال البناء منذ عشرات السنين مثل مسرح المنيا، وهناك مساحات مخصصة لبناء مسارح وبيوت ثقافة، ومهددة بسحب التخصيص فى شبين القناطر بالقليوبية مثلا وفى بنى مزار بالمنيا، أو إننا بصدد أموال حائرة فى سوق الحمام الذى يستدعى الصيادين؟!

التشكيل "الفصامى" فى "مواقيت الصمت"

د. أمانى فؤاد

فالفصامى هو الذى لا يتعامل مع الواقع بمفرداته الكائنة بالفعل؛ بل تتسلط عليه ما يسمى بالضلالات، والبناء التشكيلى للرواية ينتهج طريقة سرد تنشغل بتيمة شعبية أسطورية، فى الوقت الذى تشغلها أفكار وظواهر واقعية معيشة، يرصدها الروائى بطريقة علمية، وهو بذلك تشكيل معبر عن الواقع الاجتماعى والثقافى الفصامى، الذى نحياه فى لحظتنا الراهنة بما يحمله من موروثات خرافية شتى، وبما يحمله من مظاهر اتساق سطحية مزيفة، فى حين أن حقيقة الأمر تتطلب مواجهة حاسمة مع واقع تختل فيه الكيانات، ويستشرى فيه الفساد، ينبئ بهشاشة، فانهيار، ويقتضى ذلك ضرورة البوح بالقضايا التى تنذر بالخطر المحقق، بإعلانها، ووضعها قيد البحث والمناقشة، ومحاولة إيجاد حلول جذرية تُسهم فى تعديل تلك المسارات المنحرفة.

ويعالج الكاتب خليل الجيزاوى فى روايته "مواقيت الصمت" ظاهرة الصمت وهى ظاهرة تطغى على مجتمعاتنا العربية والمصرية، ويبحث الروائى فى أسبابها وتجلياتها وما ستؤدى إليه من تدهور أحوال المجتمع، والروائى فى هذا الطرح الفنى العقلى لا يدعو لثورة، قدر ما يدعو للبوح العقلانى المنهجى، الهادف، يستحث الكلام الذى يراه ضرورة وفقاً لمنقولاته فى الرواية، "علينا أن نعيد النظر حتى بسؤالاتنا

> يعد التشكيل البنائى لرواية «مواقيت الصمت» تشكيلا فصاميا، إذا صح استعارة مصطلح الطب النفسى فى هذا المقام

القديمة، فكيف بأجوبتنا.." (ص ٢٤).

وينذر الكاتب مع المنذرين من حالة الصمت تلك، الصمت المتعلق بالأشخاص والصمت العام، صمت المجتمع بكل طوائفه، ينذر من تبعاته بقوله: "ترى هل حاول هؤلاء الذين يخططون للصمت المميت، التفكير فى الصمت الآخر الذى يتحرك غاضباً فى كل الأمكنة؟ وهو صمت شمولى وصمت صاخب، يعبر عن حالة الإنسانية المصادرة، فى مجتمع الصمت المهيأ للانفجار" (ص٢٧،٢٦). وهو إذ يعرى ظاهرة الصمت بمستوييها الإنسانى والمجتمعى، يعرض لأحد تجلياتها، الا وهى ظاهرة "أطفال الشوارع" التى تعد أحد الظواهر التى تفاقمت فى المجتمع نتيجة صمتنا وتسترنا على الكثير من الأخطاء التى لا نواجهها؛ بل ندفن رؤوسنا فى الرمال كالنعام تجاهها، ولقد تخير الروائى لعمله عنوان "مواقيت الصمت" وأظنه أراد أن يجمع فى جدلية إبداعية بين صمت الأفراد وصمت الشعوب أو المجتمعات، وأن تلك الأوقات التى نصمت بها، ونمتنع فيها عن الكلام، تُؤثر فى كل مراحل حياتنا وتصبغنا بصبغة إنسحابية منقهرة، وعندها لا نستطيع المواجهة، فكلما مرت بحياة شخوص هذه الرواية فترات امتنعت فيها عن الكلام والمواجهة، فأثرت فى باقى مجريات حياتها، مثل صمت هبة بعد علاقة لم تستمر مع سعيد الفاتح، أو صمت أبيها تجاه خيبته فى علاقته بزوجته واستحواذها على ابنه الكبير، أو صمته على تعاليها وانفصالها عنه، ومثل صمت الأفراد، تمر مواقيت صمت بحياة المجتمعات، حين تواجه بسلطات غاشمة ديكتاتورية، لا تعترف بالتعددية والحوار والحريات، فينتج من جراء هذا أوضاع اجتماعية واقتصادية وثقافية متردية، تسقط بالكيانات الفردية أو الدولية إلى هاوية يصعب ملاحقة تداعياتها، والروائى حين يريد توضيح ذلك يعرض لعدد من النماذج التى تكاثفت أسباب اقتصادية، واجتماعية، وثقافية مجتمعة، فى إبرازها إلى السطح فى المجتمع المصرى، نتيجة لعدم المواجهة، وطرح الحلول المتعددة، ومناقشة القضايا بطريقة علمية وإنسانية؛ بل مواجهتها بالصمت، والرواية إذ تنشغل بالصمت وظاهرة "أطفال الشوارع" فهى تعالجها معالجة موضوعية، كأننا بصدد بحث لكل ظاهرة واستقراء لها، فهناك تعريفات وإحصاءات وثبت مصادر، وغيره من رصد لصور الواقع، وأسباب الحالات المختلفة للنماذج المتباينة من أطفال الشوارع.

وإذ يعرض الكاتب هذه الظاهرة البحثية يتخير لها تشكيلاً بنائياً عاماً يعتمد على تيمة أسطورية متوارثة تدعى "أن ولادة التوأمين من البنات تجلب الخير، لكنها أيضاً تجلب سوء الحظ للعائلة، عندما يتوفى أحد التوأمين، فيكون بمثابة الخراب -والموت الغامض" ص١١).

ولقد تخير الروائى تقسيماً لفصول روايته، واعتمد فى كل فصل على تنويعة متغايرة لنفس الفكرة الرئيسية، كأن يقول فى مقدمة الفصل الثانى: "إن التوأم الثانى الذى يبقى على قيد الحياة يعيش بنصف روحه فقط!" (ص٢٩).. وهكذا فهو فى بداية كل فصل من الفصول السبعة يضيف بعداً نفسياً من أبعاد هذه الحكاية الشعبية الأسطورية، كلها تشى بالحالة القلقة المضطربة التى تكون عليها التوأم التى على قيد الحياة.

ويتوج الروائى الفصل السابع بقوله: "قالوا: هكذا تعيش التوأم الحى فى عالم مضطرب مشتت، حياة مليئة بالصراعات النفسية، الصراخ الهستيرى، أثناء النوم، مما يجعلها فتاة غريبة الأطوار، كل هذه الصراعات تدفعها دفعاً، أن تعيش دوماً على حافة الجنون!" (ص١٥٣). ومن هنا يرسم الروائى ملامح شخصيته الورقية " هند أو هبة" من خلال هذه التيمة الشعبية الأسطورية، فتتضح شخصية ملتبسة فصامية(٢) تعانى من تسلط الهلاوس على حياتها وتصبغها بصبغة الحيرة والعذاب. وقد يتساءل المتلقى لماذا أبدع الروائى هذه الشخصية الملتبسة الفصامية؛ ليعبر عن ظاهرتين قدمهما بشكل علمى أدبى فى آن واحد؛ لماذا ارتضى هذا التشكيل البنائى الفصامى لروايته؟. أتصوره قد تخير هذا الطرح؛ ليقول إن تلك الظواهر ما كانت لتوجد إلا حين يكون المجتمع ذاته فصامياً، تسيطر عليه مظاهر الزيف وضلالات الخداع، وهلاوس الفساد، مجتمع يتستر على الحقائق مخافة مواجهتها، أى أن واقعنا له ظاهر معلن وباطنه يعبث به شتى أنواع الزيف والفساد، وتحكمه الغيبيات وأنواع من الممارسات الشاذة، غير الشرعية. ويشوب الرواية من حيث البناء الشكلىّ الجمالى والمضمون الفكرى خلط واضح لكنه مبرر بين فكرة ازدواج الشخصية أو انقسامها، وبين فكرة فصام الشخصية على المستوى الشكلىّ البنائىّ وعلى مستوى الفكر وبناء الشخصيات، وقد يكون هذا متعمداً من الروائى؛ لإعطاء نوعاً من الالتباس الغامض والحيرة واللذين يعطيان براحاً لمزيد من التأويلات والقراءات، ويضفى نوعاً من الغموض المشوق لدى القارئ. ولقد تكاتفت جميع عناصر السردية الروائية، للتعبير عن هذا المفهوم الفكرى التشكيلى، فالعمل الفنى فى نهاية الأمر، تشكيل جمالى معبر عن موقف من الواقع، وسأعرض لبعض هذه التقنيات السردية.

بناء الشخصية

تظهر فى هذه الرواية شخصية رئيسية وهى شخصية هبة أو هند، وهى نموذج معبر عن الشخصية الفصامية، والتى تتوهم واقعاً مغايراً للواقع الفعلى بل يتسلط عليها ما يسمى بالضلالات والهلاوس والتى تتجلى فى الرواية

من خلال حيرتها الدائمة فى مواجهة فكرة توامها، فهى تشعر أن هناك حياة لهذا التوأم بالفعل، يعيش معها، أو من خلالها ذاتها، وبالرغم من أن هبة تشعر بتحققها على مستوى الواقع ومستوى ذاتها، حتى أنها وهى تخاطب حبيبها تقول: " إنك تعرف كم تعبت قديماً من المحاورة، الجدال، العراك مع أمى! وتعرضت للضرب أحياناً كثيرة، حتى حصلت على بعض حريتى! متى تحصل على حريتك أنت" (ص١٥٧). وبالرغم من أنها هى التى تدعو الإنسان إلى أن "...يتأمل كل القيود الموروثة باسم الدين، والعادات والتقاليد التى ارتبطت به، متى كُتب اسمه، وديانته، وهويته فى شهادة الميلاد ؟!" (ص١٥٨)، بالرغم من ذلك فهى فى بحث دائم عن حريتها وتعيش انفصاماً ما، وتترك ضلالات وهلاوس تتحكم بها وتقيدها فى دوائر لا مهرب منها، من خلال هذه الأسطورة الفلكلورية التى سيطرت على ذهنها هى وعائلتها.

وبالرغم من أن الرواية كلها صرخة تساؤل عقلى ناضج تقول: " متى تحين مواقيت الكلام؟ متى يصرخون! متى يثورون! متى..! متى..!!!" (ص١٥٩). إلا أن الشخصية الرئيسية لا تستطيع مواجهة نفسها بتحكم تلك الضلالات بها. واستشعارها لازدواجية فكر من حولها وأولهم "سعيد الفاتح" الرجل الذى أحبته، ويمكننا أن نضع شخصية " هبة أو هند" ضمن هؤلاء الأشخاص الفصاميين الذين يستبدلون الواقع بواقع خاص بهم، وهى فى ذات الوقت تدفعنا إلى حيرة والتباس بين مفهوم الانفصام والانقسام.

فهبة تشتق من ذاتها ذاتاً أخرى " هبة أو هند" فكلتاهما هى، كأنها تعيش الحياة أو كأنها تعيش الموت فهى فى(ص١٤٠)، الفصل المعنون " بأنا " تقول: " أنا هبة منصور الصياد، التوأم الحى، أعيش داخل جلباب هند، صحيح أننى مت بعد عام واحد من مولدى، لكنّى لم أرحل.. اقتسم مع هند نصف السرير، نصف الطعام، لكن لن أهدأ حتى أشطرها نصفين مرة أخرى! لنقسم الحياة مرة أخرى .. تكبر هند، تبتعد عنى، تقاومنى، أفقد السيطرة عليها، لكنى فى أحيان كثيرة، كنت أنجح فى أن أسيطر عليها تماماً، أعيش تحت جلدها، أتصرف بشخصية هبة المتهورة، الجريئة، هكذا صارت حياتنا معاً تتلبسنى أتلبسها، وأعترف أن هنداً عنيدة، ربما ورثت المقاومة من أبينا، قوة الشخصية، أما أنا فورثت النزق عن أمى، العناد، طوال خمس سنوات حاولت كسر أنفها بالتمادى فى علاقتها بسعيد ... رفضت التمادى فى ممارسة الحب معه، نام سعيد ليلته مع هند، فى الصباح كنت أزغرد فرحاً عندما شاهدت البقعة الحمراء تزين سريرها" (ص١٤١).

بات الأمر واضحاً فى هذا الخلط والالتباس الذى تعمد الروائى صنعه ووضع شخصية الرواية الرئيسية تحته، فالمتلقى على مر فصول الرواية

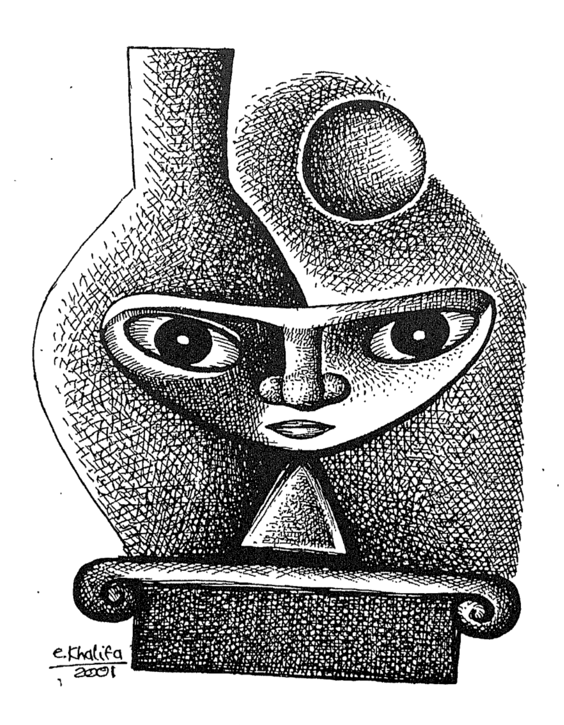
لن يتأكد من الشخصية التى عاشت؟ ومن التى تحيا، بالرغم من الشخصية التى تحيا، تعيش حياة واقعية، مدعمة بأفعال حقيقية، بل تخضع أفعالها لإرادتها واختياراتها، مثل ابحاثها، وسفرها، وبحثها عن حياتها الخاصة من خلال بحثها ورجوعها لحبيبها سعيد الفاتح أو سيد.

وتتعذب الشخصية الكائنة فى الرواية فالأخرى تصفها بقولها: " اختلط عليها عدم التمييز بين المتشابهات. الآن باتت غير متأكدة تماماً من أنها هبة او هند! أصبحت تنادى سعيد الفاتح باسم سيد فتح الله!"(ص ١٤١). أو تصف هى نفسها بقولها: " طوال حياتى أشعر أننى ممزقة، منقسمة على نفسى، دائماً هناك أمران داخل رأسى، كثيراً ما أتوقف وسط الشارع حتى أفصل بينهما" (ص ١٤٤).

وانشغل الروائى برسم عوالم هند الداخلية، والصراعات والعوالم التى تتشكل لها، انشغل برسم شخصيتها، والقدر الذى عانته من الصراع، من أجل أن تحصل على استقلالها، بعيداً عن سيطرة والدتها، وهو فى ذلك لم يشر إلى ملامحها الخارجية سوى إشارة عابرة، عندما يقول: إنها جميلة وندية، وإتصوره قد وفق فى اختياره عدم تحديد ملامح لها فهو بصدد شخصيتين قد تكونا متشابهتين، لكنهما تظلان اثنتين، عالمين يتنازعان. وتبدو هند شخصية رومانسية فبرغم معاناتها التى تكبدتها فى علاقتها بسعيد الفاتح وتخليه عنها بعد أن عاشرها معاشرة الأزواج، إلا أنها لم تحاسبه على ذلك ولم تفرض عليه ارتباطاً قهرياً، واعتزت باستقلالها وإرادتها، وكونها مشاركة فاعلة فى هذا الأمر، وتعمدت ترك مسافة لتجعله مبادراً بإرادة حرة، لكن تظل هند تتملكها عاطفة خاصة تجاهه، يتملكها الأمل فى تصحيح أوضاعه معها، الأمل فى مناشدة الجانب الإنسانى فيه، و بناء جسر بينهما من جديد (ص١٦٨).

وتتسم هند بسمات شخصيات ما بعد الحداثة التى تتعايش بها متناقضات متعددة، تتحكم بها حياتها الداخلية، ما نعرفه عنها نجمعه قطعة قطعة عن حديثها الداخلى مع ذواتها، والعوالم التى تتراءى لها.

ويعد "سعيد فتح الله" نموذجاً للشخصية الدائرية المزدوجة الشخصية: عانى اليتم والفقر والحرمان من سن الرابعة عشرة، عمل بالقاهرة فى الإجازات وسافر إلى العراق للعمل وهو طالب فى المرحلة الثانوية، درس بكلية الهندسة وعمل مع "منصور الصياد" والد هبة فى شركته؛ بل كانت هبة هى مطيته ليصل إليه وإلى مطامعه معاً، انتهازى يعرف ما يريد، ويحقق أهدافه باستخدام الوسائل كافة، بادعاء التدين أو التصوف أو التفانى فى العمل أو ادعاء المشاعر والحب.


e.Khalifa
2001

استطاع بوسائله الملتوية الانضمام إلى الحزب الحاكم، السفر إلى أمريكا فى دورة تدريبية لإعداد القادة، اكتساب صفات رجال الأعمال ومعاشرة النساء، وتكوين شبكة من العلاقات العامة التى لا يتورع فيها عن استخدام كل وسائل تسهيل "البيزنس"، النساء، الرشوة، الخمر والسهرات المشبوهة، فهو يبوح بخطته لتشغيل مجموعة من الفتيات يقول: "تواعده فى غرفتها، تخرج، يتسلل خلفها، يدخل الغرفة يجدنى فى انتظاره، يوقع على ما نريده، قبل التوقيع على جسدها، بالطبع لى غرفتى الخاصة، ولى صاحبتى ولا يقترب منها أحد؛ لأنها خارج هذا الترتيب" (ص١٤٩).

تجرى به المتغيرات والضلالات الزائفة التى يعيشها مجتمعنا إلى الوصول إلى منصب مدير كبرى شركات المقاولات. وحين يتزوج ليكون أسرة وبيت يتزوج خلال ٢٤ساعة، من ابنة خالته، من بلدة ريفية هى مسقط رأسه، يصلى العصر ليتناول غداءه مع زوجته وأسرته وبعد أداء فريضة الحج حرصت الزوجة على أن ترتدى الفتاتان الصغيرتان الحجاب طوال اليوم.

لقد أصبحت دنيا المال والأعمال عالماً لا أخلاقياً، الغاية فيه تبرر الوسيلة مهما تدنى مستواها الأخلاقى والإنسانى، ويعد سعيد فى هذا العالم نموذجاً مثالياً يمتلك حياتين عمله وبيته وتظهر دنياه الخاصة عالماً آخر، يحرص فيه أن يبدو نموذجاً متديناً زائفاً، محافظاً على مظاهر لا تحمل أكثر من قشورها.

سعيد الفاتح نموذج من الشخصيات الملتبسة بهذه الرواية التى تزخر بالنماذج الحائرة بين الفصام وازدواج الشخصية، فهو يتنازعه الجانب الشهوانى والإنسانى معاً، فهو هذا الرجل الذى يعيش ملذاته ونزقه المكرور، لا يرى فى المرآة سوى تضاريس جسدها كما تصفه هند (ص١٥٧)، وهو ذاته الذى يعدها بالأمل والحب، وإقامة مشروع إعادة تأهيل أطفال الشوارع وتوفير البيئة المناسبة لمعيشتهم.

ويرسم الروائى شخصية الأب بكل تناقضاتها، فهو هذا النموذج المكافح الذى يتحدى الظروف وموت والده وهو فى سن الثانية عشرة؛ ليعمل اعمالاً بسيطة متعددة، لكنه يعافها لما يشوبها من بعض التجاوزات التى رفضها لتمسكه بقيمه، ثم عمله على عربية كبدة مشاركة مع رجل آخر، مع تفوقه فى الدراسة حتى انتهائه من دراسة الهندسة، وتكوينه لشركة هندسية أو مجموعة من الشركات، بعد أن عمل مهندساً من الباطن (ص٨٧) للرجل الكبير الذى تزوج ابنته، زواج مصلحة كما يذكر، وهنا تختفى منظومة القيم تلك مع ممارسة العمل، وتتعالى زوجته عليه، وتعايره بعمله على عربة الكبدة، وتنفصل عنه فى الفراش والبيت والاتصال الإنسانى، مما

يدفعه إلى علاقة بأخرى يجد لديها الحضن والاحتواء والعطاء.

هذا النموذج الناجح العملى، القادر على تحويل اليأس إلى أمل، يتعايش معه ذات أخرى ترتبط بالمكان في علاقة سحرية، فهو لصيق بالسيدة زينب وهو كما يقول: "بلاقى نفسى وسط الدراويش! يا سلام لما الشيخ ياسين التهامى ينشد لمولانا ابن الفارض"(ص١٥) فلديه نوازع صوفية روحانية. وهو المهندس العملى المؤمن بالعلم، الذى تتملكه الحكايات الشعبية، والقصص الخرافية ويعتقد بها.(ص١٤).

وبالرغم من هذا النجاح الذى حققه منصور الصياد والد شخصية الرواية الرئيسية على المستوى العملى إلا انه يعانى معاناةً رئيسية لأنه أنفق نصف عمره مسامحاً فى الكثير من حقوقه حتى طالت مواقيت الصمت، الصمت الذى هو جوهر هذه الرواية والذى يستنكره الروائى من خلال الحياة الخاصة لكل من هبة، ووالدها، وصمت الشعوب أو ما سمى "بالصمت العربى المتجانس" (ص٢٤).

ونجده وقد شغلته فكرة الصمت لما عاناه فى الحياة؛ لذا نجده فى المذاكرات أو المفكرة التى دعا ابنته لقراءتها، يدون فقرات وتعريفات كثيرة عن الصمت وأسبابه وتبعاته.

وفكرة الصمت التى تعد الفكرة المحورية بالرواية، تشغل الروائى كما تشغل منصور الصياد نجده يصطنع تقنية الملف والأوراق التى يدعو منصور الصياد ابنته لقراءتها ليتحول من القضية الخاصة التى تتعلق بحياته هو، إلى القضية العامة وهى صمت المجتمعات والشعوب العربية (ص٢٤)، وهو يخلق المواقف السردية التى عن طريقها يبرر بعض التعريفات المطولة عن الصمت وأراء بعض المفكرين وتحليلهم له.

ولأن هذه الآراء أشبه بالمذكرات فقد كان هناك ثبت لبعض المصادر فى سياق الرواية يقول: " خيرى منصور. مجلة الآداب. يناير١٩٨٣" (ص٢٤)، أو مجلة ديوجين. الطبعة العربية. مركز مطبوعات اليونسيكو عدد فبراير/ إبريل ١٩٩٠"(ص٢٥)، أو ذكره لفقرات طويلة من كتاب " جماليات الصمت" الذى ذكر العنوان الفرعى له " فى أصل الخفى والمكبوت " (ص٢٥).

وهذه المقتطفات لا تأتى استعراضاً مجانياً لثقافة الروائى، لكنها معاناة أساسية لأحد أبطال قصته أو كلهم إن شئنا الدقة، منصور الصياد، هبة أو هند، سعيد، أم شحته، شحته وغيرهم.

وإن شابت بعض التعريفات التى أوردها الروائى بعض التقعرات الفلسفية (ص٢٦). فى تعريف الصمت، كما اتسم المشهد الاستهلالى للرواية ببعض التزايدات التى قد تطرأ على الموقف الذى تعيشه البطلة فى المشهد الاسترجاعى .

لوالدها وتاريخه مع معاناته، فهو حين يذكر كل تلك الأشعار والأقوال الصوفية في هذا المشهد، يعد ذلك نوعاً من المغالاة، وكأن الروائى هو من يستعرض معارفه، وهو حين يتحدث عما يجب أن تكون عليه علاقة الزوجة بزوجها يبدو كأنه يتلبسه دور المصلح والموّجه (ص٢٢)، يرسم الروائى ملام شخصية الأب وهى تعانى نقصاً ما، نقصاً فى المواجهة الحقيقية، مواجهة زوجته وتعاليها عليه، مواجهة علاقته الخاصة بخادمته "أم شحته" كما تعانى هذه الشخصية ــ برغم نجاحها على المستوى العملى ــ سيطرة الوجدان الجمعى الشعبى على معتقداتها، لذا نجده يعتقد بهذه الخرافة التى صارح ابنته بها، وتصور أنها سبب مأساتهم الحقيقية، ويعد هذا النموذج من الشخوص نموذجاً حقيقياً فالشخصية البشرية مجموعة من التناقضات التى تتعايش وتتجاوز فى حوض واحد هو هذا الكيان الإنسانى المعقد.

ومن الشخوص الورقية المرسومة بعناية فى رواية مواقيت الصمت شخصية محمد جنينة، يبدأ بوح محمد جنينة لـ "هبة" الباحثة الاجتماعية من خلال صياغة لموقف إنسانى صادق، عذب الإنسانية يقول فيه الروائى على لسان هبة: "فجأة وجدته يجهش ببكاء حاد، حقيقى، قمت إليه أخذته فى حضنى، مثل أخى الصغير، ضممته لصدرى بدفء، وحنان صادقين، كفكف دموعه بيديه، ابتعد قليلاً، وراح يحكى: " كان عندى تسع سنين.." (ص١٢٠). ومن خلال نموذج محمد جنينه يستعرض الروائى الأسباب المجتمعية والاقتصادية والثقافية التى تنتج هذه النماذج والاضطرابات فى العلاقات الأسرية بين الزوجين وعلاقتها بالانهيار النفسى للأطفال، الطلاق بين الزوجين وضياع الأطفال بين زوج الأم أو زوجة الأب، العنف والأذى الجسدى المباشر تجاه الأطفال، الهروب إلى الشارع. فى الشارع تبدأ مشكلات من نوع آخر، العيش تحت خط الفقر، العوز والجوع، الشذوذ الجنسى الذى يتعرض له الأطفال، عدم وجود بيت أو مأوى، المخدرات والعلاقات غير الشرعية وتبعاتها.

يشترك جنينه فى كل هذه المظاهر مع بقية النماذج التى تحدثت عنها الرواية، لكنه يختص بأنه روح إنسانية عطوفة جعلته مصدر ثقة وأمان للعديد من الأطفال من حوله، بمساعدتهم من خلال علاقاته بالمجتمع الراقى الذى بيده أمور البلد، وتدفعه ظروف العيش والبطالة إلى العيش عاهراً يقيم علاقات مع نساء تجاوزن الخمسين، وأحياناً الستين، تحت ستار أخصائى علاج طبيعى.

ويبدو العالم الخلفى المسكوت عنه "للطبقة الراقية من سيدات ورجال المجتمع" من خلال عيون محمد جنينه عالماً سرياً من المصالح والعلاقات

المشبوهة، وجه آخر من المظاهر الفصامية بهذا المجتمع، ويظهر جنينه نموذجاً إنسانياً جديداً يلتحفه الصمت فهو صامت، يتعايش مع ما يرفضه، لكنه وحده لايملك أسباب تغييره. ويلح الروائى على إبراز دور المرأة فى الحفاظ على الكيان البشرى وتوازن المجتمع، وتصحح المسار إن أصابه شطط، وفى معالجة فنية غير مباشرة يشير الروائى من خلال عدد من النماذج المطروحة بالرواية إلى قدرة المرأة الحاضنة على تقديم السكن المعنوى والمادى.

وتعد المرأة هى العودة إلى البيت والدفء، إلى المستقر والأمان، إلى الحب واستشعار الكيان، الكيانات التى قد تنسحق وتتشتت بفعل عوامل متعددة، ولقد قدّم الروائى عدد من النماذج النسائية الإيجابية التى كان لها دور فى تأمين حيوات بعض أطفال الشوارع مثل جدة هيمة واحتضانها له وتعديل مساره بعد وفاة والديه، ثم دور صديقتها "أم عبده" بعد وفاة جدته الحقيقية فيقول هيمة: "تعرفى يا دكتورة يمكن لولا جدتى "أم عبده" لمتنى من الشوارع وشجعتنى أنى أعيد ثالثة إعدادى تانى، كنت تهت فى الشوارع.." (ص١٣٦)

أو المرأة "الست الكبيرة الغلبانة" التى وفرت لمحمد جنينه البيت والأموال وساعدته فتغير سلوكه وأصبح قادراً على العطاء ورعاية غيره من نماذج فى هذه الفئة المجتمعة (ص١٣٢،١٢٢)، فالأمومة المباشرة أو غير المباشرة قدرة هائلة على الحفاظ على الكيان الإنسانى.

وكما تعد المرأة مرفأ آمن دافئ يعيد إعوجاج السلوك تعد أيضاً سبباً مباشراً فى تصدع الشخصيات المحيطة بها من زوج أو أولاد فلقدم الروائى نموذج "والدة هبة" وأثرها السلبى فى حياتها وأثرها فى صمت زوجها الذى عانى منه طيلة حياته. كما أن هناك نموذج الأم التى تنفصل عن زوجها وتتزوج بآخر فيكون ذلك علاقة مؤكدة على بداية التصدع فى هذه الأسر وتفريخ هذه النماذج التى تشكل ظاهرة أطفال الشوارع.

تقنية القصّ

وحّدَ الروائى فى صياغة رواية "مواقيت الصمت" بين الراوى الرئيسى والشخصية المحورية بالنص على طبيعة هذه الشخصية الانقسامية الانفصامية فوجدنا العنوانات الفرعية فى الرواية حاملة لعدد من الضمائر مثل "هى، أنا، وأنا، هو، هؤلاء عدا السماء الأخرى".

وبالرغم من أن السرد بالرواية يعد من منظور هذه الراوية "هند أو هبة" إلا أن هناك انتقالات سردية بالرواية تشبه السرد بتقنية تعدد الأصوات، ففى الفصل الأول على سبيل المثال يستهل السرد بقوله " أعد للبيت منكسرة.."

(ص١٣) فالحكى هنا يستند على ضمير المتكلمة، ومن شأن هذه التقنية ان تزيل المسافة بين الراوى والمتلقى حتى أن النقاد يسمونها "الرؤية مع" لحمملخ تلك المسافة التى قد يصنعها الراوى المفارق العليم، فالرواية على لسان شخصية القصة ذاتها. ولا تنتهى الصفحة الأولى إلا وينتقل القص ليصبح على لسان الأب فى المشهد الذى تخيلته هند فيقول: "أعرف يا بنتى أنك تعذبت كثيراً" (ص١٣)، ويستمر القص الاسترجاعى على لسان الأب إلى نهاية الفصل الأول. والساردة تحت مسمى " هى " أو " انا " أو " وأنا" تتحدث بضمير امتكلمة لكن الملاحظة النقدية التى تحسب لفنية العمل أن لغة السرد لإحدى الشخصيتين " هبة أو هند" تختلف عن الأخرى كما تختلف الروح، فإحداهما حيية محافظة ذات شخصية وإرادة مستقلة لكنها عطوف متفاهمة، نجدها تقول: "أسألها هامسة: لماذا كل هذا الغضب منّى، لماذا تكرهيننى إلى هذا الحد؟ إننى لم أكن أنانية أبداً! على العكس تماماً، أحببت كل الناس، زميلات الدراسة فى السنية ..." (ص٣٢).

فاللغة هنا هادئة غير مقتحمة، بل تسعى حثيثاً إلى التواصل والمهادنة مع تلك الأخرى التى تتراءى لها.

ويبرز الروائى الشخصية الأخرى متهورة جريئة، لا يعينها كثيراً شأن الآخرين، فيقول: "فى المدرسة الثانوية شجعتها فى علاقتها مع جارنا سعيد، انا التى كنت أقود عقلها الباطن؛ لأسلب إرادتها، وأعترف أن هند عنيدة، ربما ورثت المقاومة من أبينا، قوة الشخصية، أما أنا ورثت النزق عن أمى، العناد، طوال خمس سنوات حاولت كسر أنفها بالتمادى فى علاقتها بسعيد، حتى نجحت أخيراً .. فى الصباح كنت أزغرد فرحاً، عندما شاهدت البقعة الحمراء تزين سريرها.." (ص١٤١). المفردات هنا عنيفة، بها قدر من العدائية الصريحة، وكما تختلف طبيعة كل شخصية عن توأمها، يختلف منظور كلٍّ منهما عن الأخرى فى الحياة، والمفاهيم، وطريقة تعبير كل واحدة عن نفسها، ويحسب رصد هذا الاختلاف للروائى، كما يحسب له أيضاً أنه أختار هذه التقنية السردية لقص هذه الرواية، فالراوى فى "الرؤية مع" تبنى منظور الشخصية ويرى "معها"، يلاحظ ما تلاحظه، أتصور ان الكاتب تخير أن تبقى شخصيتة روايته محيرة تدعو إلى الالتباس والتداخل، بل التأرجح المستمر بين الشخصيتين، لذا فهو قد تعامل مع هذه التقنية السردية لنرى العالم التخييلى من خلال هذه الشخصية الفصامية معكوساً على شاشة وعيها، وتظل الحيرة هى الشعور المسيطر على المتلقى أيهما هند، أيهما هبة، من التى ماتت؟.

. ثم لا نلبث أن نجد تخلياً عن مركزية الساردة الوحيدة فنجد فصلاً

معنوناً بـ" وأنا" وفيه يتحدث المهندس سعيد فتح الله عن نفسه بلسانه يقول " ولدت فى أسرة فقيرة لكن أحلامى كانت بوسع الفضاء " (ص١٤٦).

وأرى أن الروائى جعل سعيد يتكلم بعد أن عرضت "هبة" من منظورها علاقتها بسعيد وتصورها عنه فى فصول متعددة سابقة من الرواية، لقد راعى المؤلف فى ذلك الطبيعة النفسية لهبة أو هند، ولذا آثر أن يتكلم سعيد من منظوره فى الرواية، ويحدث الكاتب هذه النقلة السردية التى تراعى الطبيعة النفسية الخاصة للساردة الوحيدة، كما يبعدنا عن التحديد القاطع للمفاهيم المتعلقة بشخصيات الرواية.

. ينتقل القص على لسان عدد من الأصوات لكنها فى ذات الوقت انتقالات محدودة ولم تفرض قسراً على الرواية، وذلك لأن الرواية بمعرض عرض حالات إنسانية من أطفال الشوارع، أو نماذج من الشخصيات التى شكلت منحنيات فى تاريخ هبة أو هند مثل " أم شحتة" وهى تحكى عن تاريخ صمتها، وما دفعها إلى الحال التى أصبحت عليها هى وابنها شحته، الذى كتب عليه الصمت، فكان مصيره السجن والهوان، تقول: " ليلة بعد ليلة" بدأت أحس أن البيه بيلاحقنى بعينيه، فى المطبخ ابتدا الضحك، الهزار، يومين، ثلاثة لاقيت البيه .."(ص٤٦).

. يؤثر الروائى الانتقالات السردية التى تتم مع النماذج التى شكلت أطفال الشوارع ، يؤثر أن ينتقل الحكى على ألسنتهم من خلال تضفير حوارى موفق بين الباحثة "هند" والنماذج المختلفة، فهناك دائماً حوار تساؤلى من قبل هند، وتكون الإجابة مقتضبة فى أول اللقاء، ثم تتدرج درجة البوح بعد أن تطمئن الحالة " النموذج" للسائلة فيبدأ البوح، وينتقل الحكى على لسان النموذج ولذا يتحول العالم الروائى الخاص بالرواية لفترة هذا القص الخاص بنماذج البحث، فتتحول اللغة إلى لغة عامية مشوبة ببعض المصطلحات والألفاظ الخاصة بهذه الفئة من الصبية والفتيات، وهو فى إحدى هذه الحوارات يقول: "ـــ اسمك؟/- علاء/- كام سنة؟/ خمستاشر!/ كنت عايش فين؟/- بلد اسمها أبو تيج فى أسيوط!/- دخلت المدرسة؟/ طلعت من أولى إعدادى! أمى ماتت، وأبويا اتجوز واحدة تانية! طفشت من البيت مع أوخوى الكبير عماد../- ليه تركت أخوك/- فى أيام كتيرة كان بيحصل عجز، وفى ناس بتشرب وتنزل، فيه صناديق بتتسرق، قام أخوى عماد ضربنى على راسى بالصندوق الفارغ، قال: خربت بيتى، غور فى ستين داهية، قبر يلمك! نزلت ميدان الجيزة .." (ص١١٦). تناسب تلك التقنية السردية موضوع الرواية فى تلك الفقرات، لطبيعة البحث الذى تجريه هند ولطبيعة هذه الحالات الثقافية واللغوية، مما يوفر مصداقية لدى المتلقى ويجعله متعاطفاً متفهماً

لهذه النماذج، وما تدلى به من حكايات لها لغة خاصة، وثقافة مختلفة عن ثقافة الراوية في هذا العمل.

الهوامش:

(١) خليل الجيزاوى: مواقيت الصمت، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت ٢٠٠٧م.

(٢) الفصام "الشيزوفرينيا" مرض عقلى يتصف بوجود خلل فى القدرات العقلية مما يؤدى إلى انفصام فى الروابط الطبيعية التى تربط بين أجزاء العقل البشرى، وهى التفكير "من حيث محتواه وشكله وسريانه" والاحساس والوجدان والعواطف، وأيضاً التصرفات والأفعال، ومن هذا نرى أن الفصام ليس كما هو شائع إزدواج الشخصية حيث أزدواج الشخصية يوجد فى حالات هيستيرية تحوليه".

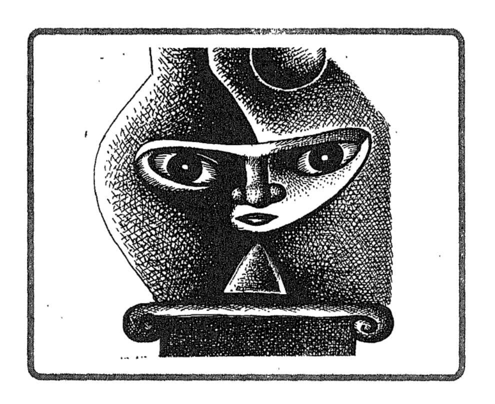
الهام محمد، تعريف المصطلح النفسى، ص, ٧٠

وانظر أيضاً انهيار العقل فى مرض الفصام " الشيزوفرينيا " د. عزت سيد إسماعيل، وكالة المطبوعات، الكويت/ ١٩٨٤م.

(٣) سيزا قاسم: بناء الرواية، مكتبة الأسرة القاهرة ٢٠٠٤ م، ص١٨٥،

سـرد المهمشين

مختارات قصصية من محمد البساطى



إعداد وتقديم:

عيد عبد الحليم

ومع ذلك فهى بسيطة ببساطة الناس الطيبين الذين يكتب عنهم ويستقى من حكاياتهم قصصه ورواياته، هؤلاء الذين سكنوا فى وعيه فكتب عنهم «بيوت وراء الأشجار» و«صخب البحيرة» و«أوراق العائلة» و«الخالدية»، و«فردوس» وأخيراً روايته البديعة «جوع» التى اختار لها عنواناً دالاً على الواقع الذى نعيشه حالياً بانهياراته السياسية والاجتماعية والاقتصادية، فعبر من خلال شخصيات مهزومة - بفعل القهر الاجتماعى - عن أزمة دولة بأكملها.

وهكذا كان «البساطى» دائماً ينحاز إلى المهمشين الذين يحولهم إلى أبطال داخل أعماله، وهو بهذا حكاء من الحكائين المهرة من أبناء جيله كخيرى شلبى وإبراهيم أصلان وجمال الغيطانى ويوسف القعيد على اختلاف التجارب والمدارس والرؤى.

وهو مع ذلك لا تخلو كتابته من وعى فلسفى باللحظة، من خلال اشتغاله على فكرة المحاكاة للواقع المصرى وغرامه الدائم بالنص الشفاهى والربط بين المتخيل والواقعى، فهو يكتب عن بشر من لحم ودم وتفاصيل عاش بعضها، وبعضها بنت خيال متمرد وثاب.

وعلى حد تعبير «فاطمة المحسن» فهناك قدر من التنافس والاستبعاد بين الحكاية الشرقية الوصافة فى سرد «البساطى» وبين رمزية تلك الحكاية وتجريدها، فأزمنة اليومى وحاضر المكان، تنافسهما أو تحاول استبعادهما أزمنة الحكاية الشرقية.

وبالإضافة إلى ذلك نستطيع أن نقول - أيضاً - أن «البساطى» عادة ما يغوص فى تفاصيل الشخصيات ليعبر عن دواخلها وصراعها النفسى عبر سرد يتسم بالاقتصاد، مما يكشف عن حالة من التصادم بين طموحات هذه الشخصيات الروحية وواقع الحياة الملبد بالغيوم والإشكاليات، حتى فى رواياته التى حاول أن يخرج بأحداثها من دائرة «القرية» التى يعشقها ويحن إليها دائماً، نجد هذه التواشج بين سرد الداخل وسرد الخارج فى الشخصية الواحدة، ونلحظ هذا - جيداً - فى روايته «دق الطبول».

إنه كاتب واقعى بامتياز، تحركه الرغبة - دائماً - فى الانحياز إلى «الإنسان» وقضية الوجود.

هنا بعض من قصصه - عبر مراحل مختلفة - وهنا - أيضاً وجبت التحية لكاتب متميز.

تمثل تجربة «محمد البساطى» القصصية والروائية واحدة من أهم التجارب السردية فى مصر والعالم العربى خلال الأربعين عاماً الماضية، بما تضمنته من فضاءات مغايرة، ورؤى متجددة، ولغة دفاقة هادرة.

التوت البرى

اعتدنا أن نراها - تلك العجوز - ونحن فى طريقنا إلى القبور .. تجلس أمام عشتها على شاطئ النهر بجلبابها الأسود المهلهل ، وبجوارها المقطف، والعصا. ما كانت تبدى اهتماما عندما يمر أحد على الطريق .. حتى هؤلاء الذين يتقدمون ليضعوا فى المقطف شيئاً.

كانوا يحكون فى طفولتنا عن الشياطين التى تحوم دائماً حولها..والحرائق التى تشتعل من حين لآخر فى البلدة.. والأطفال الذين يموتون خنقا وتطفو جثثهم على سطح النهر.

كانوا يحكون فى طفولتنا عن الشياطين التى تحوم دائماً حولها.. والحرائق التى تشتعل من حين لآخر فى البلدة.. والأطفال الذين يموتون خنقا وتطفو جثثهم على سطح النهر.

وكنا رغم تحذيراتهم والعقاب الصارم نجد طريقنا إليها.. نتسلل فى الظهيرة، ذلك الوقت الذى تخلو فيه الشوارع من الكبار - وكانت تهش فى وجوهنا.. وتضرب بعصاها على جانبى ساقيها المدوتين وتجمعنا حولها، وتسمح لنا بتسلق أشجار التوت التى تظللها. تلك الأشجار التى لم تلمسها يد قبلنا.

كان الأوغاد يطاردوننا حين نقترب من إحدى الأشجار فى البلدة ويلوحون بسقوطنا من فوقها. فليأتوا الآن ويروا كيف نقفز كالقردة بين الفروع. وفاجأتنا العجوز يوما بحبل جاءت به من داخل العشة. ووقفت تكتم ضحكاتها . وقذفنا بطرفه إلى فرع الشجرة وأخذنا نتأرجح . كانت تدفعنا وتندفع معنا. وتصهل وقد تناثر شعرها الأشيب القصير.

وسرعان ما تتعثر منكفئة وسط تهليلنا. وترقد لاهثة أمام العشة. وننزلق إلى النهر. كنا نغوص ونمد أقدامنا إلى سطح الماء، ونتسابق إلى الشاطئ الآخر. لا نخشى قطع الحجارة التى كان الأهالى يقذفوننا بها ليخرجونا من الماء وكأنما يفزعهم غرقنا. ونراها . العجوز - ما كانت تخلو أبدا من الحيل - وقد جاءت بألواح من الخشب وأخذت تقذفها إلينا - تلك الألواح التى تنام فوقها بعد أن تغطيها بالقش - ونقفز إليها ونجدف بأذرعتنا.. ونراها تجرى على الشاطئ بجوارنا ، وتهلل حين يسقط أحدنا من فوق اللوح.

عندما كنا نلمح أحداً قادما على الطريق . كنا نهرع إليها. وتخفينا داخل العشة. ونظل بالداخل نلهث رعبا، نختلس النظر من بين عيدان

الغاب حتى يبتعدوا.

ويحدث دائماً ما يجعلنا نبتعد عن العشة، وتطول فترات ابتعادنا ويستغرقنا البحث عن الرزق . ونمضى.

ونفتح بيوتا. ونرحل عن البلدة ونعود. ويكون لنا أولاد. وحين يتأخرون فى العودة إلى البيت .. كنا نفتش فى وجوههم عن آثار التوت ولمعة الاستحمام . ويقسمون لنا من خلال بكائهم أنهم لم يذهبوا إلى هناك.

ونراها - تلك العجوز- حين نمر بها وكأن السنوات لم تغير منها شيئاً. ونشعر بحركة الأولاد المضطربة داخل العشة. غير أن أحداً منا لم يجرؤ يوما أن يتقدم ويسحب الأولاد من الداخل

١٩٨١

البنت تغتسل

وضعت البنت لفة هدومها تحت ابطها وخرجت إلى الطريق.

كانت غبشة الفجر تلوح فى الأفق . ويخار ابيض كثيف يجثم فوق الأشجار وأسطح البيوت المغلقة . والتراب مبلل دافئ ، وتحت الأشجار كان البلل شديدا ، والماء لايزال يقطر من أوراقها.

ومن حوض الزرع كانت الفئران تقفز وتهرول على الطريق ، ثم ترمى بنفسها فجأة فى قفزة واسعة إلى الجانب الآخر حيث تمتد الأشجار على حافة المصرف الضيق . كانت الطريق تنتهى إلى النهر. سارت البنت بامتداد الشاطئ . بدت المياه داكنة فى العتمة الخفيفة والتماعات من الضوء الخافت تظهر وتختفى فجأة. وكانت موجات الضباب الأبيض تتصاعد بعيدا عن سطح المياه . وظلت الضفة الأخرى مختفية وسط السحب الكثيفة وقد برزت منها أطراف بعض أشجار الكافور. توقفت البنت عند المصلى. كانت قطع من الحجر الأبيض تتدرج إلى النهر.

وضعت هدومها على حجر قريب من الماء، وأخرجت منها قطعة صابون ولفة صغيرة من القش، وفكت ضفيرتى شعرها وانزلقت إلى الماء بملابسها .

غطست ودعكت عينيها، ثم اقتربت من الشاطئ وخلعت ملابسها.

تحرك رجل كان راقدا فى المصلى مختفيا خلف فرع شجرة يميل على المصلى، وكان لون جلبابه معتما فى لون جدار المصلى الطينى الممدود بجواره . امتد يده فى حذر وأزاحت أوراق الشجرة بين فرعين صغيرين.

كانت حركته هادئة حتى أن العصفور المنكمش تحت ورقة عريضة على أحد الفرعين ظل فى رقدته لم يتحرك.

وضعت البنت ملابسها المبتلة على الحجر الأبيض الملامس لسطح الماء ومررت عليها قطعة الصابون.

كان جسدها مختفيا تحت الماء، وأخذت تضرب الملابس ضربات سريعة بالحجر الأبيض ثم نهضت مستندة على ركبتيها وضغطت بثقلها على الملابس.

كانت المياه تصل إلى وسطها وبدا جسدها فى انحناءاته شديد النحول. وعظام ظهرها بارزة وثدياها صغيران يترجرجان خفيفا.

شطفت الملابس وعصرتها ، وكومتها على الحجر وجلست على حجر آخر. ودعكت جسدها بلفة القش والصابون. كانت الرغوة كثيفة على رأسها ووجهها. وقفزت إلى الماء وسبحت بعرض النهر. واختفت وسط الضباب الكثيف . ولمست الضفة الأخرى ثم عادت تلاحقها سحابة رقيقة.

وقفت قرب الشاطئ. كان الماء يغطى صدرها رفعت ثدييها وكانا يتماوجان تحت الماء. وغاصت قليلا ثم ارتفعت، ورأتهما يكبران ثم يصغران. وأراحتهما على يديها وتحركت عكس التيار. كان الماء يضغط خفيفا، وارتعشت قليلا، وتألق وجهها.

انبثق شعاع من الضوء فجأة مخترقا طيات الضباب فى خط مائل، وتناثر الضوء على سطح النهر. كان ضوءا عكرا غير متألق، وبدا كأنما يتحرك مع التيار . انكمشت البنت تحت الماء، وأخذت تتراجع إلى الشاطئ.

وبدا الضباب وهو يحيط بشعاع الضوء كبقايا دخان خفيف يتماوج مبتعدا. غير أنه سرعان ما تجمع فى كتل كثيفة وانساب فى نعومة نحو الضوء.

عصرت البنت خصلات شعرها كانت منحنية على نفسها فوق الحجر الأبيض. ولبست ملابسها ، وطوت المبلولة تحت ابطها وصعدت إلى الطريق.

١٩٩٠

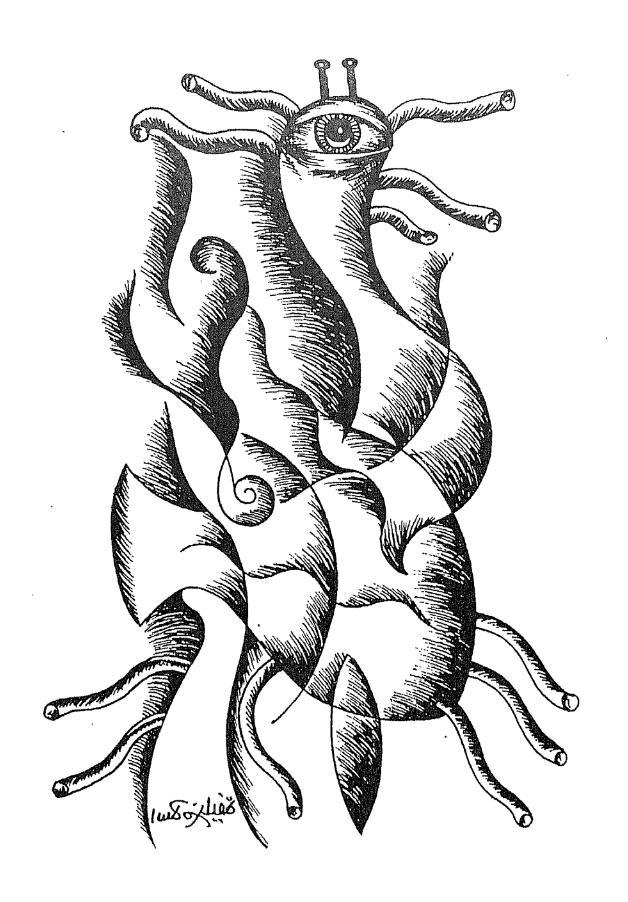
ساعة مغرب

كنا نراها عندما تأتى. تسير تحت الأشجار على شاطئ النهر. العتمة توشك أن تخفى معالم الأشياء، تتجاوز الأشجار وتخرج إلى العراء، ونقول إنها هى، المشية التى حفظناها، خطوة قصيرة مترددة، تجنح إلى جانب الطريق ورأسها يميل قليلا كأنما ترهف سمعها لصوت ما، وجلباب أسود من الحرير يلتصق بجسدها الممتلئ وطرحة سوداء حول رأسها، الوجه ناصع البياض، لم يسعفنا الوقت أبدا لنتأمله، نراه دائما خطفا فى العتمة.

نتوارى تحت الكوبرى ، نمد أعواد غاب إلى المياه ونتظاهر بالصيد، نحس بها ترانا، خطوتها وقد ثقلت عندما تمر بنا دون أن تلتفت، وتلك الرجفة الخفيفة تسرى بردفيها وهى تبتعد. ننتظر قليلا ونتبعها . نعبر الكوبرى متمهلين. المقهى على الضفة الأخرى لم يشعل أضواءه بعد. نراها تأخذ طريقا جانبيا وتختفى عن أعيننا. نعرف أين تذهب، ما عرفناه عنها قليل. بيتها فى ضواحى البلدة، كانت تسير طويلا حتى تصل إلى النهر. زوجها مات فى الحرب، تقيم مع ولديها عند أمها. عرفنا ذلك حين تبعناها مرة ومرة. لهم نصف فدان يزرعونه خضارا. تذهب إليه فى الأمسيات من يوم لآخر.

نسير إلى المقهى ونعود، نمضى فى طريق جانبى غير الذى سارت فيه نأخذ دورة واسعة بين الغيطان ، نتوقف عند حوض الخضار ، العشة هناك، صغيرة على رأس الحوض، بجوارها قناة تجرى فيها المياه.

نتعارك نحن الأربعة قبل أن نصل إليها رغم أننا اتفقنا أكثر من مرة ألا نتعارك، يدور العراك فى صمت نتبادل اللكمات أحيانا، والرفس، وخمش الوجوه، ونتقلب فى وحل قنوات المياه. نستلقى لاهثين ، ونعود إلى ما اتفقنا عليه. يأخذ كل دوره . ونقول إنها تريد أن نكتم سرها هى لم تطلب ذلك، ولم يحدث أبدا أن تكلمت مع واحد منا ، وتأتى لحظات تبدو لنا وكأنها لا تهتم إن عرف الجميع سرها.، ونقول إنها حتى لو لم تطلب سنحافظ على سرها . ونتعاهد على ذلك ونقسم. ونكون أكثر هدوءا، نجلس على شط القناة. ونمد أقدامنا إلى مياهها، وينهض من عليه الدور، يغتسل من الوحل ، ويخلع جلبابه المبتل ويتركه معنا ويمضى إلى العشة.. تظل عيوننا عالقة به حتى يختفى داخلها، ويكون على الثلاثة الآخرين أن يرقبوا الطريق . نادرا ما يأتى أحد فى هذا الوقت وقد أوشكت صلاة المغرب وحتى إن مر أحدهم ، ما كان علينا سوى أن نسعل خفيفا لننبهها فى العشة ثم نختفى وسط عيدان الذرة حتى يبتعد.



نجلس على الشط ساكنين. نتجنب النظر إلى العشة، غير ان آذاننا هناك ونسمع أخيرا الحركة الخفية التى نترقبها ، ونراها تنحنى لتخرج من فتحة العشة.، تضع قدميها فى الشبشب وتنفض بيدها الجلباب من الخلف تمر بنا دون أن يبدو أنها رأتنا وتمضى.

نظل فى جلستنا حتى يأتى رابعنا ، وننتظر حتى تعتم ونعود . نعبر الكوبرى ونتفرق.

حين تكون ليلتى اغتسل فى مياه القناة وازيل ما لصق بى من طين العراك، وأذهب للعشة. اقف لحظة امامها حتى تهدا رجفتى. انحنى وادخل، لا ارى شيئاً فى الظلمة، أزحف على ركبتى متحسسا الأرض بيدى. ألمس طرف القش حيث ترقد . تمسك بى يداها الممدودتان وتقودنى، تحتوينى فى صمت . عيناها متوهجتان كالقطط. شفاتاها نهمتان على وجهى، اصابعها تحفر فى ظهرى. تهدا فجأة وتبعدنى، ارقد لاهثا ، وتكون عيناى قد اعتادتا العتمة. وأراها تنهض. تلتقط طرحتها وتخرج فى كل مرة أقول إنها ستلتفت قبل ان تخرج وترانى لاأزال راقدا اريدها فتعود ، غير اننى كنت أسمع صوت الشبشب فى قدميها يبتعد.

وحدث ما كنا نخشاه طول الوقت. انتظرناها يوما بعد يوم ولم تأت. كان قد مر اسبوع، وكنا نمشى ساعة الغروب فى الناحية التى تقيم فيها، ننظر إلى بيتها من بعيد، ونتسكع فى الحوارى القريبة منه ثم نمضى.

كنا نقترب بمرور الأيام من بيتها، ثم جاء يوم وسرنا أمامه ، سرنا واحدا وراء الآخر. ونظرنا إلى نوافذه وبابه الموارب وابتعدنا.

توقفنا عند البقال العجوز القريب من بيتها، وكما فعلنا من قبل أخذنا نثرثر معه. كنا نتلمس طريقنا فى حذر، تحدثنا عن الحرب وما أخذته من رجال ، وذكرنا أسماء من نعرفهم ، وذكر هو أسماء ثلاثة من حارته منهم زوجها ، وقال إن الدنيا تأخذ وتعطى ، وعرفنا منه أخيرا أنها تزوجت من أيام.

سرنا عائدين وتفرقنا.

وكنا نجلس على الكوبرى كما اعتدنا فيما مضى من الأمسيات، نجلس متباعدين فلا احد منا يحتمل البقاء طويلا مع الآخر. ورأيناها قادمة ، كانت مع زوجها ، وولداها يسيران أمامها، تلبس فستانا أصفر، وحذاء بلون بنى وبيدها حقيبة من اللون نفسه، ووردة حمراء على صدر الفستان، وشعرها الذى لم نره أبدا كان ينساب كثيفا. وجهها هادئ تنصت لزوجها وتبتسم خفيفا، ثم تشرد عيناها بعيدا، مرت بنا واحدا بعد الآخر، وبدا أنها لم ترنا.

١٩٩٥

فخ

احتوانا المكان المتعتم تحت السرير حيث أشار لنا. السرير مرتفع بأعمدة سوداء نقش على كل منها فرع شجرة بلون أبيض يتلوى كثعبان بنتوءاته وأوراقه الصغيرة، والكلة ملمومة إلى جانب. جلسنا القرفصاء تكاد رؤوسنا تلمس الملة الخشبية.

قال لنا: سيأتى بعد قليل وترونه.

له أيام يحاول أن يجئ بنا. قال لإغرائنا إنه - ضابط الدورية - يحمل أضخم مسدس يمكن أن نراه، وأربعة خناجر يعلقها إلى جنبه. لم نصدقه فكثيرا ما رأينا الدورية فى مرورها ليلا. كنا قد انتهينا من جولتنا بعد العصر. مررنا بأشجار التوت ولم يغامر بالصعود معنا وقف تحتها مكتفيا بما يتساقط اثر هزنا للفروع البعيدة يلتقطها وينفخ عنها التراب، وعندما توجهنا إلى الترعة جلس على الشاطئ يحرس ملابسنا . كنا وعدناه هذه المرة بالذهاب معه. لذلك ظل يتبعنا ، وطاردنا كلبا حتى هرب إلى الحقول، وعندما أعتمت ذهبنا معه.

اخرج من لفة جاء بها من داخل البيت بعض أرغفة عيش طرى وجبنا وضعها أمامنا. أكلنا دون صوت. هو لم يأكل. كان مشدودا لأصوات فى الخارج، مستندا بذراعه على صندوق كبير مغلق بقفل صدئ قال إن بداخله ملابس المرحوم أبيه، كان موظفا بالمجلس البلدى، وكان يمنعه من اللعب معنا، يقف الولد بعيدا على رأس الشارع يرقبنا بالجلباب النظيف والحذاء وشعر رأسه الممشط : أحيانا كان يطل من فوق سطح بيتهم وينادينا لنلعب أمامه مدليا حبلا طويلا يطوحه شمالا ويمنيا ، ولم يكن ذلك يغرينا بالذهاب إليه، قال لنا بعد موت أبيه إنه يستطيع الآن أن يلعب معنا، غير أن أمه منعته بعد أيام قالت: «رغبة المرحوم».

بعد الطعام ثقل علينا النعاس فنمنا ، أيقظنا بهزة خفيفة، سمعنا حمحمة الخيل فى الخارج ، ثم رأينا ضوءا يدخل الحجرة هى أمه تحمل المصباح . عرفناها من الشبشب الأسود وطرف جلبابها الأسود ، وكنا نراها أحيانا وهى فى طريقها للمحطة وبيدها ظرف أصفر لتأخذ القطار إلى المدينة. علقت المصباح فى مكان على الحائط، وسحبت مقعدين من الخيزران وراءها وخرجت . كنا نراهم ثلاثة دائماً أثناء مرورهم . الضابط بنجمة على كتفه ، وقبعته تميل قليلا للوراء تكشف عن شعر رأسه الرمادى الخفيف، وشاربه الكث الشائب بمنتصفه أثر داكن من التدخين، وخلفه جنديان مشدودا القامة، جاءت أصواتهم قريبة من النافذة غير أننا لم نميزها.

دخل أحدهم الحجرة جفل الولد بجوارنا وأشار لنا، غير أننا كنا قد

رأينا الحذاء الأسود يخطو على الحصيرة. أرض الحجرة طينية غير مستوية، نحلت الحصرية فوق النتوءات وبرزت الصغيرة منها كرءوس الفئران، يحتفى الحذاء عن أعيننا ثم يعود، لا يتوقف، كنا نميل وننحنى نتبعه بنظراتنا، كانت ملاءة السرير المدلاة تحجبه عندما يذهب فى اتجاه النافذة بأقصى الحجرة. وقف أخيرا وظهره لنا وقد انثنت الحصيرة تحت كعبيه، لابد أنها حفرة صغيرة، أخذ يهتز وعصا مكسوة بالجلد تضرب جانب بنطلونه الكاكى . سمعنا صوتها آتيا:

- كنت أعطيهما الشاى.

ثمة كنبة بجوار الحائط المواجه لمحناها أثناء دخولنا، خلفها قاعدة النافذة العريضة حيث وضعت قلتان كل منهما فى طبق صاج. كدنا ونحن نميل أن نتمدد على الأرض، يجلسان على الكنبة وبينهما مخدتان صغيرتان، هى على الطرف مضمومة الساقين ويداها معقودتان فى حجرها ، وهو يسترخى بظهره للمسند وساقاه ممدودتان.

- أخبرونى أنك كنت عندنا اليوم.

- آه قلت ربما غيروا رأيهم.

- يغيرون رأيهم؟ قلت لك ألف مرة إنها قوانين.

- آه . قلت لى.

- سنواته فى العمل قليلة.

- آه.

- لا يستحق عنها معاش. وقلت لك.

- آه.

- لا تسمعين الكلام.

بدا من حركة ساقيه أنه مال بجسده نحوها واضعا المخدتين تحت إبطه، واستقرت يده فوق يديها.

- واحدة مثلك تربت فى المدينة. ماذا أتى بها إلى هنا؟

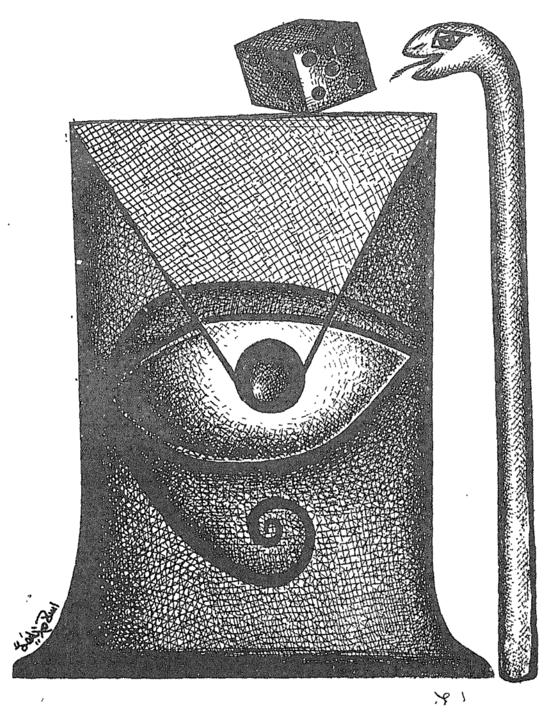
سحب يدها نحوه. أفلتتها من قبضته وأعادتها إلى حجرها ، أمسك معصمها ووقف وجذبها حتى أوقفها.

- معاش استثنائى كما قلت لك. لا حل آخر. والتحريات سأكتبها بنفسى.

دفعها نحو السرير ،حين استدارت بدت فى الضوء آثار الدقيق على جلبابها الأسود. انحنى ينفضها:

- هذا الجلباب؟

 أزال ما علق بظهرها من أعواد القش، ثم بدا وكأنما سيخلعه عنها،



أبعدت يده، وأراد أن يفك الطرحة السوداء عن رأسها فمالت بعيدا عن يده. أصابع قدميها متقلصة تتشبث بالشبشب. كنا مددنا رءوسنا قليلا متسترين بالملاءة المدلاة، كان يرفعها من تحت إبطيها دافعا بها إلى السرير. عندما انحنت لتصعد ظهر وجهه فجأة من ورائها متحفزا، سحبنا رءوسنا للداخل ولمحناه قبل أن نختفى يخلع الشبشب من قدميها. دفع بحذائه جانبا، وسقط البنطلون مكوما عند قدميه. ساقاه شديدتا النحول، بشرتهما ملساء فى لون الشمع، وجورب أسود ملفوق عند الأصبع الكبير. كتمنا أنفاسنا، وطوينا سيقاننا، وانزوينا مبتعدين نكاد نلتصق بالحائط، الولد مازال متكئا بذراعه على الصندوق متوهج العينين، لم يعد يلتفت إلينا وقد مال برأسه قليلا مرهفا السمع، رجرجة السرير الخفيفة، وصرير الملة الخشبية، وهمس لاهث:

– دائماً يحدث ذلك، مجرد أن أتعود عليك.

صوت سعال الجنديين فى الخارج، والخيل تنفض رءوسها وتزفر وتحك رقابها بقاعدة النافذة.

انزلقت ساقاه النحيلتان واختفتا داخل النطلون.

انتظرنا قليلا بعد خروجه حتى سمعنا الخيل تبتعد . كان الباب مواربا نظرنا إلى الولد. بادلنا النظر بعينين مثقلتين بالنعاس. زحفنا واحدا وراء الآخر إلى الخارج.

١٩٩٥

التل

يبدو المنظر كحلم.

التل كأنما انحسرت عنه مياه البحر من عهد قريب. يغمره ضوء الغروب ، رماله البيضاء نظيفة مغسولة. بريقها فاتر. تهب الرياح فتزيل ما علق بها من غبار ناعم. مساحات واسعة لم تطأها قدم احتفظت بقشرة هشة من الرمال، تشققت قليلا، غير أنها ظلت متماسكة. بقع داكنة الخضرة من العشب والأشواك تجرى حولها السحالى. بيوت قليلة صغيرة متناثرة على التل. تبدو من تعرجاتها كأنما صنعت بأيدى أصحابها. أبوابها من الصاج المضلع. مواربة دائماً. أحدها انفرد بعيداً يطل على المنحدر الذى يؤدى إلى البحر. عنزة سوداء مقيدة إلى وتد أمامه.

أولاد يلعبون بالقرب منه. ينتقون الحجارة المسطحة ويقذفونها إلى

البحر.

عندما خرجت المرأة من البيت تفرقوا بعيدا. هو نفس الموعد والشمس توشك على المغيب. تلبس جلباباً أسود وطرحة سوداء . شعرات بيضاء فى مفرق شعرها حيث انزلقت الطرحة قليلا . تفك قيد العنزة وتدخلها البيت.. تهبط المنحدر خلال مدق نحيل متفتت تكسوه حجارة بيضاء كبيرة وصغيرة. تواجه فى هبوطها هبات الهواء التى تعوق حركتها وتجعلها تميل من حين لآخر والجلباب يلتف حول جسدها النحيل.

البحر صاخب عنيف ، صخور منبسطة زلقة تضربها الأمواج.

ينتهى المدق إلى شريط ضيق من الصخور الصغيرة السوداء، احتفظت بجفافها. أحيانا ينالها الرذاذ من موجة عالية فيسيل من بين شقوقها إلى الصخور الضخمة المنبسطة.

قوارب مصفوفة مقلوبة على وجهها فوق الرمال أسفل التل. ترتكز مقدماتها إلى الصخور السوداء الصغيرة. تسير المرأة إلى قاربين فى المنتصف وضعا وجهاً لوجه وقد انفرجا قليلاً مثل صدفتين. تجلس بينهما فوق حجر أبيض جاءت به يوماً من المدق. صوت البحر يدوى عميقاً فى تجويفهما، وقد تكومت بالداخل رمال بيضاء ناعمة وأعشاب وفوارغ صغيرة من الصفيح . تخرج المرأة من جيبها حبات التمر. تنتظر حتى تنحصر الموجة وتقذف بها واحدة وراء الأخرى.

- رحمة عليه. ألف رحمة . اللى رجع. اللى ما رجعش.

البحر كأنما ازداد هياجا. أمواجه العالية تضرب الصخور فى عنف ثم ترتد متناثرة يعلوها الزبد. تسعى فى تلاحقها لتتخطى الصخور وكأنما لتنال من التل. يبدو التل شامخاً مزدهياً فى الغروب. الرمال البيضاء أخذت فى ضوء الشفق لون سنابل القمح. تتجعد فى انبساطها كموج خفيف ساكن . وفجوات واسعة يثقل فيها الظل أشبه بندبات. وكرات العشب الداكنة تتمايل مع الهواء. وسحابة غبار ناعمة تطوف حوله من حين لآخر تأخذ فى طريقها ما تساقط من عشب وترمى به إلى الفجوات.

تمسح المرأة رذاذاً تناثر على وجهها. تمد ساقيها هى المرأة الأولى التى تلمس المياه فيها قدميها وتبلل ذيل جلبابها. صوت لم تسمعه من قبل.

هدير عميق مكتوم يوشك أن ينفجر. تراها مقبلة تتهادى فى تحفز ترمقها مبتسمة. تضم الجلباب حول فخذيها وتسوى الطرحة. لم تكد تنتهى. الصوت مدو. سد هائل معتم. تطفو. قدماها تلمسان الصخور الملساء اللزجة. القاربان بجوارها يعلوان ثم يتفتتان. تلتفت ضاحكة . تمد يدها نحو طرحتها التى حلقت بعيدا. عيناها تتألقان. ضحكاتها قصيرة صاخبة وشعرها القصير المبتل مبعثر على وجهها.

تنزلق. تتدحرج. تستوى فجأة جالسة مبهورة. تعلو وتهبط مع نتوءات الصخور الضخمة. تضرب المياه بيديها عابثة ، تختفى بين طيات الموج.

تحل العتمة أخيراً. دمدمة خافتة تنبعث من جوف البحر، وأمواج صغيرة مضطربة تلعق جانب الصخور.

١٩٩٢

البرارى

بلدتنا تطل على البحيرة. تفصلنا عنها مساحات عريضة من الأرض البور، تكسوها طبقة خفيفة من الملح الهش، وأعواد الغاب التى تذوب سريعا .ونباتات الشوك التى تلتف فى كرات ضخمة تقتلعها الريح وتقذف بها دون توقف حتى تنتهى مهمشة إلى شوارع البلدة.

ظلت البرارى على مر السنين قفرا . كنا نعدو إليها ونحن صغار فى مغامرتنا لاكتشاف الأراضى المجهولة، غير أننا لا نبتعد كثيراً. سرعان ما يلفحنا وهج الشمس والهواء المشبع بالملح.. والآن نرى الأولاد يقومون أيضاً بمغامراتهم إلى هناك.

يأتى الغجر احيانا فى مواسم هجرتهم. ينصبون خيامهم فى مكان ما وسطها.. يقضون ما شاء لهم من الوقت ثم يذهبون، لا يحس بهم أحد.

كانت بلدتنا تزحف بعمرانها بالاتجاه الآخر حيث النهر.

•••

اهل .. بلدتى لا يحبون الصيد. لم يتحمسوا له يوما. كانت لديهم حرفهم التى توارثوها . كانت تدر القليل ، غير أنه يكفيهم.

يأتى الصيادون من البلاد المجاورة إلى بحيرتنا، نراهم فى منتصف الليل، وشباك الصيد على ظهورهم المغطاة بالخيش يتوقفون أمام الدكاكين ليشتروا الكبريت والدخان. لا يبدون فى عجلة. يديرون وجوههم بعيداً عن ضوء الكلوب الساطع ، ويجلسون أحيانا بجوار المقهى الساهر المطل على الجسر قبل أن يعبروه إلى عتمة البرارى، يشربون كوب الشاى ثم يمضون.

كان الأهالى ينتظرون عودتهم فى الصباح عند الجسر، فيشترون ما جاءوا به من صيد، ويغتسل الصيادون فى مياه النهر، ويغسلون مقاطفهم وشباكهم ويرحلون.

فى النهاية أقاموا أكواخاً صغيرة من الغاب على الشاطئ..
كانوا يتركون بها أشياءهم لحين عودتهم مرة أخرى. وعندما كانت تتدفق الأسماك، كانت نساؤهم وأولادهم يتبعونهم، يقضون الأيام هناك فى صيد دائم، وتحمل النساء الصيد إلى البلدة حيث ينتظر التجار على الجسر.
كانوا أيضاً يتعاركون . تلك الساعات الأخيرة عندما يبدأ تدفق السمك فى الانحسار. كنا ننتظرها نحن أيضاً ونعمل لها ألف حساب . وسرعان ما تصل إلينا أخبار العراك. صيادون من بلدة مجاورة مع صيادين من بلدة مجاورة أخرى. نرى أحدهم يلف رأسه الجريح بخرقة قادما من البرارى، ويندفع مهرولا إلى المحطة مغادرا البلدة، ثم نراهم - الأغراب - عندما يهبطون من القطار ويتحركون إلى البلدة كسحابة صغيرة معتمة. بينهم نساء يتشحن بالسواد، ورجال يمسكون بالعصى، ورجل فى جلباب نظيف، وشال أبيض حول رقبته يتقدمهم ويستأجر الحنطور والعربتين الكارو، بينما يقف الآخرون جانبا ملتفين بعضهم حول بعض فى انتظاره، ثم يمضون بالعربات إلى البرارى.
ونراهم عندما يعودون، عادة يكون الليل فى بدايته والرجل ذو الشال الأبيض ومعه النسوة فى الحنطور، وخلفه عربة كارو فرشت بعشب مبلل حيث يتمدد الجرحى تغطيهم ملاءات النسوة السوداء.. ونسير بجوار العربة محدقين فى وجوه الجرحى . ولكن سرعان ما نتقهقر عندما نسمع الزمجرة الغاضبة من العربة الأخيرة. ثم نراهم - أهالى الجرحى من البلدة المجاورة الأخرى - يهبطون من القطار ، ويستأجرون العربات ويمضون إلى البرارى.
أحياناً يأتى الفريقان فى وقت واحد. ويبدوان كان كلا منهما يتجنب الآخر. يتمهل أحدهما مبطئا فى سيره حتى يستأجر الآخر عرباته ويمضى، ويسلك كل منهما طريقا وسط البرارى. لم يحدث أبدا أن تعاركوا وهم ينقلون جرحاهم ، كنا ننتظر عند الجسر حتى يعود الجميع من البحيرة، ثم نمضى إلى بيوتنا فى هذه الأيام يصبح الاقتراب من البرارى خطرا، كل منهما كان يتربص بالآخر. لا نراهم عندما يأتون أو يعودون غير أننا نحس بهم دائماً هناك. تسللوا بطريقة ما واختبأوا فى الحفر وبين أعواد الغاب.
لا أحد الآن يقرب الصيد. والرجال والنساء المتشحات بالسواد مازالوا يأتون من يوم لآخر، يستأجرون العربات ويمضون إلى البرارى، ويعودون بجرحاهم، ثم يأتى الآخرون بعدهم.
عادة نخرج من البيوت عندما تخف حدة الشمس، نسير ونتزاور، ونشترى أشياءنا ونتوقف قليلا عند الجسر ننظر إلى البرارى. تلك المساحات الشاسعة

يسودها الصمت والهدوء والأفق متوهج بضوء الغروب.

•••

وتتدفق الأسماك مرة أخرى إلى الشاطئ. وريح خفيفة باردة تهب على البلدة، وعشب أخضر بدأ ينبت متناثرا على حدود البرارى، ورذاذ المطر يلاحق زوبعات الغبار التى تتجمع فى طريقها إلى البلدة.

ونرى الصيادين يسيرون بشباكهم مرة أخرى. إنهم على ما يبدو قد توقفوا عن العراك. كانوا يقبعون بجوار المقهى، يشربون الشاي، وينظرون إلينا بعيون يغلبها النعاس. حين كان أحدهم ينتهى من كوب الشاي كان يضعه بجوار الحائط، ويحمل شبكته ويمضى. كانوا صامتين دائماً. وعندما يسيرون فى الشارع فى طريقهم إلى البرارى يبدون كأنهم لا يرون أحدا.

سرعان ما كان العراك ينشب بينهم. ومرة أخرى نغلق بيوتنا بعد صلاة العشاء أحيانا يزحف العراك إلي داخل البلدة. كنا نسمع صوت طلقات الرصاص المتفرقة يقترب . ثم نسمعها تدوى أمام البيوت. فى كل مرة يبدو كأنها معركتهم الحاسمة . كانت هناك نسوة يصرخن فى الشوارع، وأقدام تهرول ، وصيحات مكتومة، وأصوات عصى تتضارب تحت النوافذ، ثم يسود الصمت . ونسمع صوت عربات الكارو عندما يسحبونها من خلف البيوت.

وفى الصباح يبدو وكأن شيئاً لم يحدث. ونرى المقهى فى السوق وقد تحطمت نوافذه. ومقاعد مهمشة فى الساحة، وبقايا عصى ، وبقع دماء لم تجف.

وكان الأولاد يبحثون عن فوارغ الطلقات مهللين.

١٩٨٣



كان هنا غائب طعمه فرمان

تقديم : خضير ميرى

ويتفق الكثير من النقاد وابرزهم الناقد المعروف ياسين النصير على ان المؤثرات الاولى التى تناص معها فرمان كانت تعود الى فترة شبابه التى قضاها فى مصر لاسيما فترة تأثره باعمال نجيب محفوظ الاولى وما اخذه عنه من ولع بالواقعية الاجتماعية وتركيزة على الشخصيات المعاشة من عامة الناس وجنوحه الى الذاكرة الشعبية اليومية التى تعد معينا اساسيا فى كتابات غائب طعمه فرمانؤرشف الجذور والمنطلقات الاولى لفرمان الرائد المهم للرواية العراقية الفنية الحديثة. وكانت باكورة اعماله قد صدرت عام ١٩٦٦وهى روايته المعروفة ب(النخلة والجيران) التى لاقت رواجا مهما فى ستينات القرن الماضى ومسرحت وافلمت للسيمنا اضافة الى عمله المهم الاخر (خمسة اصوات)١٩٦٧ والذى عد عملا رائدا حقا فى مجال البولوفينية الفنية وقدراته فى استخدام التداعى الحر فى مبتكر خاص يعد فتحا جديدا فى مسيرة الرواية العراقية والعربية.

ولعل ما يلفت انتباهنا الى مشغل الروائى والقاص غائب طعمة فرمان هو جنوحه المبكر الى التأسيس الفنى للرواية الحديثة وهو يعد الى جانب عبد الملك نورى وذنون ايوب وفؤاد التكرلى واحدا من هذا الرعيل الاول الذى عمل تسريعا سرديا فى تقدم الفن الروائى العراقى والتفوق فيه مع خصوصية فرمان فى كونه كان غزير الاطلاع على الاداب الاحنبية وكان قد سارع قبل غيره الى التغرب والسفر عن العراق الى القاهرة عندما اتخذ منها محطة اولى لا ستكمال دراسته الجامعية فى الاداب ومشفى لمرض التدرن الذى كان يعانى منه على الدوام وكان فى القاهرة من المواظبين على صالون سلامة موسى وكانت له ميول يسارية معروفة وكان قد استغل فترة نقاهته ودراسته الاكاديمية فى القاهرة فاصدر كتابه الشهير (الحكم الاسود فى العراق) اصدره فى مصر عام ١٩٥٦

ولعل فى هجراته الى مصر والصين ومن ثم روسيا انفتحت امام الروائى

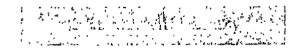
الشاب آفاق رحبة فى الاطلاع على اللغات الاخرى وكان مترجما بارعا عن الروسية وله آثار معروفة فى ترجمة غوركى وتولستوى وبوشكين وتورجنيف واتماتوف ولكنه بقى فى رواياته يميل الى المحلية الصرفة والى تمثل حياة الانسان العراقى والاقتراب منه حتى وهو فى ابعد مسافة جغرافية عن ارضه وبلده.

كان فرمان يجمع الملفات الورقية عن العراق ويؤرشف للاحداث السياسية المتقلبة الجارية عليه. يتسمع ويسأل ويتواصل مع بلده ويكتب عنه بروح نزيهة فلم يعرف عن غائب طعمه فرمان تعصبه الحزبى ولم يكن متشددا فى ارائه السياسية بل كان منفتحا على الاخر وغيرميال الى الدوغمائية السياسية فضلا عن تأثره الواضح بالادب الانجليزى وتفضيله العامل الحوارى فى السرد الروائى وهو اسلوب متعارف عليه فى كتابات همنغواى وجاك لندن وسالنجر. كان فى القصة مقتضبا ومكثفا وفى الرواية سلسا وطيعا لايحب الاسراف فى السردية او الوصف المتحذلق، شديد الحرص على البناء الفنى والتدرج الحدثى لاغما الشخصيات بافكار طبقية ورؤى تاريخية شديدة القرب من حياة الناس ومصائرهم وحيرتهم اليومية.

كان غائب طعمه فرمان مدركا لنوع الرسالة الادبية التى ذهب ليؤديها فهو متوازنا كان بين العالمية والمحلية، اشتهر مبكرا بادخال الحوارالشعبى العادى فى اعماله الروائية وفتح سجلا للواقعية الشعبية وكان خلفه يقف نجيب محفوظ فى ريادته المعروفة للكتابة من داخل الحياة ،مع الاخذ بنظر الاعتبار كون فرمان كان ملتزما سياسيا او صاحب رؤية ايدولوجية على عكس نجيب محفوظ الذى حرص على التخلص من المحددات السياسية او الوجهات الايدولوجية .

بالطبع هناك من النقاد من يصف غائب طعمه فرمان بانه كاتب مدينى. كان قد قدم تفاصيل مدينته بغداد وحاراتها الشعبيةوازقتها لتكون دليلا لجغرفة المسرود لديه. وهناك من شبه فرمان بجيمس جويس فى انغماسة بتفاصيل دبلن والمتح منها عالما ومكانا روائيا دائما؟

وهو ما ينطبق على فرمان فى ولعه ببغداد والكتابة عنها باسهاب وعمق. فى واقع الحال نشا غائب طعمة فرمان فى محلة بغدادية فقير ومتواضعة، وهو كاتب عصامى صنع نفسه بنفسه وتدرج فى الكتابة الادبية من محاولاته الفاشلة فى الشعر الى الكتابة فى السياسة الى القصة القصير فالرواية فالترجمة. ولعل ما يجب الاشارة اليه هو النهايات التى انتهى إليها غائب طعمة فرمان غريبا ومهجورا فى روسيا مهملا ومشطوبا من لائحة الكتابة العراقية. وما زالت عائلته تحيا حياة صعبة كما ابلغنى صديق مقرب للعائلة هناك. وابلغنى عن وجود مخطوطات .اخرى للكاتب الكبير غائب طعمه فرمان غير منشورة بعد وتنتظر من يلتفت اليها الواجب اليوم يقتضى ان نحيى ذكرى هذا الكاتب المهم الذى احدث انعطافا فى الرواية العراقية والعربية ولا اجد فى مجلة ادب ونقد الا كونها مجلة مخلصة ووفية وهى تفتح هذا الملف المهم عن حياة غائب طعمه فرمان وادبه وهى التفاته ستكون فاتحة مهمة لا اعادة الثقافة العراقية الى نفسها ■



مـــــــواقـف وذكـــــــــريـات

ياسين النصير

(١)

لم تكن الرواية العراقية على درجة من النضج الفنى إلا على يد غائب طعمة فرمان الكاتب الذى اعتمد فى رؤيته على ثلاثة عوامل بنائية مهمة.

العامل الأول هو ثقافته الشعبية فقد ارتبط الأستاذ المرحوم غائب بالحياة الاجتماعية

دم المدى الثقافى أربع دراسات تتناول أدبالشعبية من خلال عمله فى الصحافة وخاصة فى باب أجوبته على رسائل القراء والسائلين أو من خلال ارتباطه بالتيار اليسارى العراقى الذى وضع المجتمع العراقى كله أمام المثقفين عندما حول قضاياهم الفكرية والحياتية إلى مطالب اجتماعية وسياسية.

العامل الثانى هو فهمه الأسلوب الواقعى الاجتماعى الذى بدأه الروائى الكبير نجيب محفوظ.

وقد تتلمذ غائب على يده فترة طويلة عندما كان يدرس فى القاهرة سنوات شبابه فقد وجد فى رواية نجيب محفوظ الطريقة الأسلوبية التى تعاين واقع المجتمع وتعكسه بطريقة سهلة ومفهومة حيث البناء ينبع من حقائق الحياة اليومية وتتم صياغته بأسلوبية مباشرة وبجمل

تقدم المدى الثقافى أربع دراسات تتناول أدب الروائى غائب طعمة فرمان وأهميته فى الأدب العراقى من عدة جوانب

فصيحة ولكن شعبية العبارة.كما كانت ولا تزال روايات نجيب محفوظ تجمع بين الرؤية التاريخية والواقعية المعيشة.

العامل الثالث هو الوعى بأهمية السرد الفنى والحوار بين الشخصيات. فقد أولى غائب طعمة فرمان الحوار الديمقراطى بين شخصيات رواياته أهمية كبرى، ووجد فيه الطريقة التى يوصل بها رأيه إلى القارئ منطلقا من تعدد الأصوات الاجتماعية لفئات المجتمع عندما تعالج قضية كبرى. لا بل جعل من تعدد الشخصيات طريقة فنية فى كل رواياته. ففى رواية النخلة والجيران وهى باكورة النتاج الروائى المتميز نجد خمس شخصيات تتقاسم بنية السرد واستمرت هذه البنية فى رواياته الأخرى: خمسة أصوات والمخاض وآلام السيد معروف والقربان وظلال على النافذة والمرتجى والمؤمل والمركب. فأصبحت أسلوبية منفتحة على التيارات السياسية والاجتماعية والثقافية، ودالة على أن الرواية العراقية تحمل رأيا مرتبطا بالواقع. فالحوار بين فئات المجتمع هو جوهر الفنية البنائية لروايته دون أن نجد أدنى علاقة بين المتحاورين والسلطة. وهذه نقطة مهمة هى أن موقف كل شخصياته كان مع المجتمع. وليس فيها أى صوت للسلطة الحاكمة. وعندما يبنى غائب طعمة بيت رواياته فى المحلة الشعبية لا يوصلها بخيوط بالمركز سلطة كان هذا المركز أم حزبا بل يتعامل مع المحلة بوصفها كونه ومدينته المصغرة.

(٢)

فى التجربة الروائية العراقية التى سبقت نتاج غائب طعمة فرمان نجد عددا قليلا من الروايات المهمة التى أسست لرؤية فنية يمكن أن تتطور لاحقا. بينها ما كتبه محمود أحمد السيد وخاصة فى روايته البكر " جلال خالد ١٩٢٣" التى كانت صوتا حداثيا للعلاقة بين الفن والمجتمع. ومنها رواية (مجنونان) لعبد الحق فاضل ورواية (اليد والأرض والماء) لذنون أيوب وغيرها من الروايات القصيرة التى تميزت بنفس اجتماعى ورؤية فنية متطورة. وإلى مرحلة الستينيات نجد أن فن القص العراقى يتركز فى القصة القصيرة والرواية وقد برز فيهما القاصان المبدعان فؤاد التكرلى وعبد الملك نورى وهما قطبا الحداثة فى الخمسينيات التى أسست لاحقا لفن القصة الجديدة كما يقول الدكتور الناقد على جواد الطاهر.

وفى أواسط الستينيات ظهرت النخلة والجيران رواية تتحدث عن العلاقة بين المدينة والريف من خلال نماذج اجتماعية تتراوح أمكنتها

وفاعليتها بين محلة فى مدينة ومسارات عمل فى الريف وفى الجيش. وعماد هذه الرواية الناس البسطاء الذين تتراوح همومهم بين العمل والسياسة. وتعد النخلة والجيران فى كل مفاصلها الفنية والفكرية نواة حملت فى نتاج مؤلفها لاحقا تفاصيل المجتمع وتطوره. ففى المحلة الشعبية نجد التغيرات البنائية قائمة فى جوهر العلاقة بين السلطة القامعة والناس، بين العمل اليدوى والعمل فى مؤسسات الجيش، بين خبز التنور وخبز الفرن، وبين التعامل بالعمل النظيف والتعامل بالسوق السوداء، بين أن يكون الإنسان أداة بيد السلطة، وبين أن يكون مناضلا شريفا يقف مع الجيوش التى تتقدم للقضاء على النازية فى العالم. هذه الأرضية الواسعة والمتداخلة كانت نوى للكثير من الأفكار اللاحقة لرواياته وكتاباته.

فى روايته الثانية (خمسة أصوات) تعامل غائب مع خمس شخصيات تختلف فى الآراء وتتفق فى المواقف الكبرى. كلهم من مثقفى الشعب هذه الفئة التى حملت على عاتقها الصوت الوطنى النضالى. ولكنها عندما تجد القضية متسعة نجد اختلاف الآراء عنها هو جزء من وعى القاص لحقيقة التعددية فى المجتمع. ومع القضايا الكبرى كانت الشخصيات محملة بما هو يومى ومألوف من حب وفقر وحاجة ومرض وطلاق ورسائل ومواقف. وقد تحولت (خمسة أصوات) إلى مسرحية وفلم كانت نواة جادة للمسرح و للسينما العراقية. فى روايته المخاض يعالج غائب طعمة فرمان الأفكار الكبيرة التى نمت فى مجتمع الستينيات فى العراق. وفى روايته القربان يعالج العلاقة بين شخصيات ثورة تموز عام ١٩٥٨ والمجتمع من خلال تداخلات سياسية بدأت منذ ذلك الوقت تخطط للقضاء على ثورة تموز. وتمثلت لاحقا بما حدث فى العراق عام ١٩٦٣ وفى عام ١٩٦٨ وصولا إلى قيادة المجتمع العراقى بمجىء الدمار والتخلف. بعد عن كان العراق فى مقدمة دول العالم الثالث الناهضة. فى روايته المرتجى والمؤمل يعالج غائب العلاقة بين خمس شخصيات تعيش كلها فى المهاجر وما سببته الغربة ان الوطن من مشكلات. أما روايته القصيرة آلام السيد معروف فتعالج العلاقة بين الموظف البسيط والمجتمع من خلال شخصية مفردة وصوت غنى بالدلالة تحيط به شخصيات مفترضة وواقعية هى سداة لحمة النص والواقع. وفى روايته الأخيرة المركب يعالج غائب الواقع العراقى بعد التغيرات الدموية عليه من خلال سفرة جماعية لموظفين فى قارب إلى جزيرة أم الخنازير فى بغداد ليعالج العلاقة المفككة والمتداخلة بين أناس وقفوا على واقع مدمر.

(٣)

فى هذه العجالة النقدية ونحن نطل على نتاج أهم روائى فى تاريخ العراق المعاصر نذكر أن سنوات كثيرة قضاها غائب فى موسكو حيث الاغتراب مادة وعملا كان جزءاً من شخصيته. ولكن هذه الغربة الطويلة لأكثر من ثلاثين سنة لم تجعل فنه غائبا عن مشكلات المجتمع فقد كان يرحمه الله يمتلك أرشيفا واسعا عن العراق من خلال الصحف والرسائل والأحداث التى تصله ومن خلال قراءاته الكثيرة للمؤلفات الاجتماعية المتوفرة فى مكتبات موسكو. وقد أعانته الترجمة لأمهات الروايات الروسية الكلاسيكية والحديثة على نقاء أسلوبه ودقة تمكنه من إدارة أحداث رواياته والسيطرة على روحها الفنية وتداخلات الشخصيات. وقد كان يرحمه الله يوكلنى دائما أن أجمع له مؤلفاته وما كتب عنه وما كتبه واللقاءات التى جرت معه. فقد كان يرسل لى من موسكو كل لقاءاته وكتاباته ورواياته. وقد تجمع لدى منها الكثير شكلت دراسة كتبتها عنه ولم تنشر بعد أعطيتها كنواة للأردنى المدعو خالد المصرى ليكتب دراسته عن غائب طعمة فرمان. إلا إن هذا قد انكر لاحقا كل أوراقى التى بنى عليها دراسته فى عام ١٩٩٥ ولم يعد لى الوثائق والمراسلات التى أعطيتها له إلا المقابلات فقط مع الأسف الشديد.

تشكل روايات غائب طعمة فرمان فى الثقافة العربية رافدا مهما من روافد العلاقة بين الثقافة والمجتمع. ليس لأنها تستمد أحداثها من تغيرات المحلة البغدادية، بل لأنها تعالج تغيرات المكان والزمان معالجة من يرصد التحولات فى كليهما. فالمحلة التى يتعامل معها لا تبقى على تكويناتها القديمة دائما بل يصيبها التغيير كلما مر السرد الفنى عليها. هذه الرؤية التطورية للعلاقة بين الفنية والواقع. جعلت أسلوبه متصاعد النبرة، متغير البنية متدفقاً كما لو كان جريانا لا ينقطع. ولم تنته رواياته بنهايات مغلقة بل تبقى نهاياتها مفتوحة على احتمالات المجتمع ومتغيراته. والحديث عن تجربة غنية كتجربة غائب طعمة فى مثل هذه العجالة أمر غاية فى الصعوبة ويكفينا هنا أن نشير إلى أهمية هذا الروائى حتى بعد غيابه.

فقد كنت أول من أبلغ بوفاته عن طريق الصديق الدكتور عز الدين رسول. وقد اقمنا له حفل تأبين خاصاً فى بيت أخيه فى بغداد وكان الحفل مراقبا من قبل أجهزة الأمن ومثقفى السلطة التى لم تنشر صحافتها إلا خبرا مقتضبا عن وفاته و ... بعد فترة ■

ملــــف

الزمان والمكان عند فرمان

ناجح المعمورى

يعترف د. على ابراهيم منذ البداية بالاسباب الكامنة وراء اختياره الروائى غائب فرمان مع كونه يشترك مع كثير من الروائيين العرب بخصائص فنية واسلوبية مشتركة،

ويقدم الاجابة على سؤاله قائلا انه لا يفضله على غيره من الروائيين العرب، لكنه يعرفه جيدا بسبب الاطلاع الكامل على اعماله الإبداعية وقراءة كل ما كتب عنه. مضاف الى ذلك كله، سبب مهم ووجيه وهو معرفة الناقد الأماكن التى كتب عنها الروائى المبدع غائب طعمة، اى يؤشر اهمية المكان الذى انطوى على وظائف اشار اليها جيدا. ومعرفة الناقد الاماكن أو الامكنة التى عاشها فرمان وكتب عنها، و اوجدت علاقة فكرية بين الناقد والنصوص الروائية ومع تواريخها الاجتماعية / والسياسية وما نتج عنها من خصائص ساهمت وصاغت عناصر الخطاب السياسى العراقى قبل ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨.

ويعترف الباحث بأن تميز المبدع غائب فرمان بين حشد من الروائيين هو الفاعل والأكثر تحفيزا له على تناوله بالبحث والدرس.

وادرك بأن أعمال غائب طعمة فرمان تنطوى على فرص بحثية كثيرة، منها مثلاً: السيرة الذاتية، المرأة فى روايات غائب، الشخصية فى رواياته، الغربة، اللغة والحوار، السرد الأدبى وشعرية التفاصيل وغيرها من المواضيع الكثيرة، لكنه انحاز الى الزمان والمكان فى رواياته، وهما من أهم المجالات أو العناصر الفنية فى السرد وحصراً فى القصة والرواية، لأنهما وبسبب إهتمامات الباحث الفكرية، يضيفان جوانب

عديدة . كما قلنا . ذات علاقة حميمة ومباشرة مع الأجتماعى والسياسى، ويوفر هذا فرصة للباحث للإمساك بالدلالات الفنية والأخرى الفكرية التى رشحت عن زمان محدد ومعروف وساهمت الأشخاص بصياغته أمكنة تتبدى من خلال ملامحها تفاصيل المشهد / أو المشاهد التى لعبت دوراً فى إضاءة حياة الناس والصراعات التى كانت تجرى وتدور فيما بين الأشخاص والعوائل والأسر الشعبية، حتى بالإمكان القول ان روايات غائب مرآة توفر فرصاً عديدة لقراءة حياة الناس، ومكونات المجتمع العراقى وتنوع الوظائف.

كما بالإمكان الاعتماد عليها فى كشف واضاءة ما لم يدرس من قبل، وتحديداً المجال الأنثروبولوجى، ولذا نستطيع القول ان روايات غائب طعمة فرمان هى أصدق مدونات عن حياة الشعب العراقى وصراعات قواه وأحزابه وحركاته السياسية فى العديد من مراحل حركة النضال من أجل التحرر الوطنى وحتى بعد تحقق هذه الوظيفة الوطنية /، ظلت اهتمامات المبدع غائب طعمة فرمان بالمكان وتفاصيل حياة الناس وملاحقة الهامش الذى أنغمر الروائى فى متابعته والغوص وراءه.

ويؤكد الباحث بأنه وجد فى موضوعة (الزمان والمكان فى روايات غائب طعمة فرمان) مادة جديرة بالاهتمام والبحث بخاصة انها لم يجر تناولها بشكل واف، مع أمكان تناول الموضوعات التفصيلية الأخرى وهذا ما لاحظناه فعلاً فى تفاصيل البحث العلمى الدقيق والمركز ولا يحاول الباحث الإدعاء بتفرد هذا الانجاز وإنما يتعامل معه بوصفه مكملاً، وإضافة إلى الكثير من البحوث والدراسات التى كتبها عدد كبير من النقاد.

وتوقف الباحث فى البداية عند السؤال التقليدى الذى أثارته الكثير من الدراسات هل للرواية جذور فى التراث الأدبى العربى؟ واكدت الآراء أن الرواية نشأت وليدة التمركز الغربى فى مجال الرواية وآراء أخرى، غادرت الهيمنة الغربية وأشرت التأثير البارز والكبير للحكايات / المقامات والأمثال فى تشكل سرد عربى خاص جديد.

وهذا ما توصل إليه د. عبد الله إبراهيم فى كتابه المهم السردية العربية ورسالة الدكتور لؤى حمزة عباس الخاصة بدراسة العلاقات السردية فى الأمثال.

لكن الباحث الدكتور على إبراهيم لا ينكر المجال الحيوى للسرد العربى القديم ويؤمن بأن السرد وروح الموروث العربى قد لعب دوراً بارزاً فى دعم وبروز روايات وقصص لها صلة مباشرة ووثيقة بالانجاز العربى القديم، وأشار إلى تعايش السرد التقليدى مع الرواية الكلاسيكية والمح إلى اتجاه ثالث تعايش مع الاتجاهين.

أن د. على إبراهيم شديد الصلة بالتوصلات الفكرية والفنية لعدد

من المفكرين والنقاد المعروفين فى مجال دراسة الرواية ولعل أهمهم وأكثرهم حضوراً هو جورج لوكاش الذى تعامل مع الرواية بوصفها نتاجاً أو ملحمة للمجتمع البرجوازى ويتفق مع الباحثين العرب الذين اعتبروا رواية زينب لمحمد حسنين هيكل هى بداية للرواية العربية المتأثرة بالمنجز الغربى.

وأشرنا ملاحظة مهمة فى هذا البحث وهى العلاقة الاجتما . سياسية الفاعلة والتى لعبت دوراً فى ظهور القصة ويقترن ذلك بواحد من أبرز الأحداث الوطنية فى تاريخ العراق السياسى وهو ثورة العشرين عام ,١٩٢٠

كما تكشف المحاولات الرائدة لعدد من الأسماء الأدبية ابتداءً بمحمود أحمد السيد والعديد من المحاولات الأولى التى تبدت عن بساطة وسذاجة أيضاً.

وشخص أيضاً التحولات البارزة فى أربعينيات القرن الماضى وما أنتجته الحرب العالمية الثانية وأكد البروفيسور د. زم فاسيلف قائلاً: بأن الباحث قد لاحظ السكون المصاحب للقصة والرواية خلال تلك المرحلة والمح إلى أن الخمسينيات هى المرحلة الاجتما . سياسية التى أنتجت نموذجاً فى الكتابة الأدبية ممثلاً لها بعدد من الأسماء المهمة: أدمون صبرى، حازم مراد، نزار عباس، فؤاد التكرلى، عبد الملك نورى، مهدى عيسى الصقر، محمود عبد الوهاب وغيرهم.

أما الدكتور ك. ف. ن توفانوف فقد أشار فى مقدمته للبحث الى ان الأستاذ على إبراهيم تمكن بذكاء بارز من أن يمسك نقاط التقاطع الأساسية بين المعارف الأدبية فى مادة تسمح بمتابعة النظريات العامة لحساب القوانين فى أبداع ألمع الروائيين العرب حسب ما يقال.. وأهمية هذه المادة ومغزاها تتمثل بوضع خطوط من الحقائق المسلم بها.

كان الأسلوب الأدبى / الإبداعى للروائى غائب طعمة فرمان يرتكز على المحاولة الدائمة لإعادة ذكريات الوطن واستحضارها على الرغم من المسافة الزمنية الطويلة التى تفصل بين الروائى ووطنه وقد توزع البحث على:

استهلال وبابين مع استنتاجات وببلوغرافيا ولا بد من الإشارة ولو بشكل سريع للتوصلات النظرية المهمة خاصة فى فصل (الزمن عند غائب) وهو فصل أهتم بالمجالات النظرية والفلسفية الخاصة بالزمن وبعض المفاهيم ذات الصلة مثل المزامنة، والمناوبة،الحوار،المفارقة،التسارع، التباطؤ كما درس د. على إبراهيم عددا من المجالات الموضوعية التى كان لها دور واضح فى رواياته العديدة. ومن تلك المجالات / الموضوعات الفاعلة وما انطوى عليه الزمان / المكان من

دلائل فكرية وفنية، ولعل اهم تلك المجالات المكونة عنصر أساسى فى السرد هو المكان، حيث تمكن من رسم صورة دقيقة جدا للمكان الروائى / بغداد بمحلاتها وازقتها، وأماكن صاغت ذاكرة الشخوص الفنية، بحيث لا يمكن للمتلقى عزل شخوص فرمان عن ذاكرة بغداد / الأماكن فيها وما انطوت عليه من صراع اجتما . سياسى استجاب للعلاقات الموزعة فى رواياته لطبيعة المرحلة السياسية وتأثيرات سوسيولوجية، وبلغ الأهتمام بهذا المجال حداً واضحا ومتميزا، بحيث تطرف فيه غائب طعمة فرمان وجعل من معطيات المكان / الزمان والفواعل الموضوعية نمطيات واضحة، حاول تغليفها برمزية قصدية، لم تفتح أمام بعض الشخوص فضاءات أوسع وأكثر تعبيراً ودلالة.

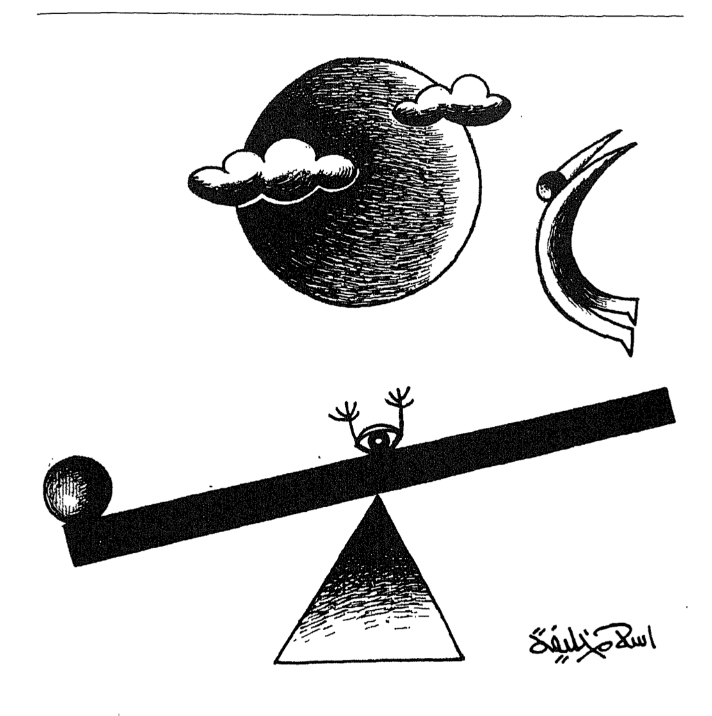
ولأن المكان ملمح عضوى فى الرواية ويبدو لدى غائب مهيمناً كلياً ومركزياً، لأن الحياةتبذر فيه وتنغرس وتنمو حتى تتضح ملامح شخوصه التى تأخذ منه مؤثرات عديدة وتضفى عليه بعضا حيويا من مكوناته، اى بمعنى بالأمكان العودة الى روايات غائب طعمة فرمان والتعرف على هوية مرحلة من المراحل الفكرية والسياسية، وايضا توفر فرصة جيدة لتحديد الأطار السوسيولوجى وتشابكاته مع الثقافى / السياسى. إنها روايات مرآتية، واضحة ودقيقة. كما أعتقد بأن روايات غائب أمينة فى كشوفاتها لمستوى ونوع التبادل الأتصالى / المجتمعى عبر السرد والحوار، وما تضمنته رواياته من سرود وحواريات وهى بغدادية اللغة ولن تكون الا بالشكل الذى كانت عليه وتبدّت فيه، حتى بإمكان الدارس الانثربولوجى الأمساك بتفاصيل كثيرة جداً خاصة بحياة الإنسان وعلاقاته وموروثاته والآليات المتحكمة بالعلاقات المجتمعية، حتى المكان لم يكن بمعزل عن التأثيرات الموضوعية الكثيرة الحاصلة آنذاك، لذا طرأت تغيرات على الأمكنة البغدادية الموظفة فنياً، لأن غائب طعمة فرمان يريد من المكان أن يكون مرآة خاضعة لمستويات الصراع ومستبيحا لها، لأن المكان / الذاكرة لن يظل ثابتاً بحدوده أو ذاكرته الثقافية، لأنه متجدد، ولاحظ د. على إبراهيم حصول هذه التحولات المكانية وعلى سبيل المثال فى رواية النخلة والجيران حيث قرر صاحب الإسطبل بيع الخيول وتحويل الطولة الى معمل، بعد شيوع استخدام السيارات بديلاً للعربات المسحوبة بالخيول. وأيضاً الأشارة الى مقاومة الناس معامل الصمون التى جاءت للقضاء على خبز التنور، كما لم يستوعبوا إزالة بيوتهم الخربة ومحلاتهم القديمة وبناء غيرها.

ولعب التطور الإجتماعى بوضوح فى انفتاح الحياة على الجديد الحضارى وكان غائب طعمة فرمان يؤشر لحظة نشاط البرجوازية الوطنية ودخول الصناعات الحديثة التى ساهمت بالقضاء على عديد من المهن

والحرف ووضعت حداً فاصلاً بين القديم / والحديث.. إنها لحظة تحديث أولية فى الحياة العراقية ونشوء صراع روحى / وثقافى بين القديم والجديد. وإهتم د. على إبراهيم بالعلاقة الثنائية بين المنفى / والمكان، المنفى الذى تزدوج فيه اللغة كما قال ادوارد سعيد، وتعيش الذات توزعاً وانشطاراً بين اللسان الأول والثانى، آلية التفكير بالأول والحديث بالآخر، حتى ثقافة الفرد كما قال سعيد تكون وتظل خاضعة لمراكز تكونات الهوية الأولى، لذا كان واضحاً للقارئ اكتشاف الحميمية بين المكان الاول ولغته وتأثيرات المنفى على ذلك، ولم يكن غائب بعيدا عن هذه التأثيرات بعد التقادم فى المنفى حيث كشفت مراسلاته مع الروائى عبد الرحمن منيف عن اشتياقات غائب لممارسة الأتصال بلغته البغدادية الاولى لحظة نزوله المطار، انه يريد اختبار ذاكرته / ويجرى فحصاً لهويته وعناصرها البغدادية وقال د. على إبراهيم: المتتبع لنتاجات غائب طعمة فرمان سواء أكان قارئاً أو ناقداً يتلمس تأثير المنفى على رواياته الأخيرة، إذ كلما طال زمن المنفى، ضعف إحساسه بالمكان ووهنت ذاكرته فى أن تمسك بالتفاصيل الضرورية التى تعطى صورة حية لمسرح الأحداث هذه الصورة المعروفة فى النخلة والجيران / وخمسة أصوات / المخاض / القربان / ظلال على النافذة /. لأنها كانت باهتة فى روايته المركب، لأنه لجأ الى العموميات عند وصفه المكان، أو يلجأ الى الاسترجاع ليعطى صوراً قديمة يعرف تفاصيلها جيداً.

وهذا يعنى بأن المنفى تدخل كثيراً فى حرف العلاقة مع امكنة غائب طعمة فرمان ومارس تأثيرا مهماً وقوياً على عناصره وتفاصيله التى كان لها دور ثقافى / وجمالى فى رواياته الأولى، حيث تسيّد المكان الذهنى / والتجريدى الفاقد لحرارته وقوته فى بناء وتشكيل شخوصه الفنية. وأدرك غائب بأن الذاكرة تخسر كثيرا من حيويتها وطاقتها اذا كانت معزولة ومنفية. لأن الاستذكار بالتالى يشحب وتغيم الصور والمشاهد، وعلى الروائى " كما قال غائب طعمة فرمان. أن يظل مرتبطا بحبل سرى / عميق مع مكانه الذى يزيد الاشتغال عليه، وأن يعرف تفاصيل حياتية ويومية عما يحصل ويجرى فيه.ولذا اكد الباحث على غياب الملامح المكانية فى روايته)المركب) وعندما امتدت به الغربة وبعد خمس سنوات، صار له تصور آخر، فبدأ يعتقد أن الأديب الذى لا يتغذى يومياً مما تنشره الصحف والمجلات وما يغنى من الحان، وما يقال من فكاهات ونكات، وكل ما هو جديد، أن الأديب هذا يخسر الكثير، وربما تتكون عنده لغة خاصة لا يفهمها الناس.

لذا بالأمكان التوصل لهذا الرأى فى روايات غائب الأولى وهى ضاجة



بها والمانحة لها محليتها وخصوصية تكونات شخوصه وهوياتهم. وهو كغيره من المبدعين مدرك الخطورة الكامنة فى المنفى وتأثيراته القاسية على الذاكرة وقال: أنا كتبت رواياتى الثلاث فى المنفى وقد أكون أكثر التصاقاً بالواقع العراقى من غيره، ولكن لا يمكن بشكل عام القول أن للغربة فضائل، الغربة اذا كانت لمدة قصيرة ولمدة معينة يمكن إن تكون لها فضائل، أما أن تكون غير محددة ومعروفة متى تنتهى، أعتقد ان فيها مساوئ أكثر ■



ملف

استعادة المدينة، استعادة النص

علي حسن الفواز

لا أعرف لماذا اتذكر غائب طعمة فرمان كلما جرى الحديث عن بغداد «المدينة الحزينة وبغداد الذكريات وبغداد الشاطىء والليالي الملاح»

اذ تبدو هذه المدينة وكأنها اصبحت جزءا من تاريخ حكواتي ، واصبحت المدونات والشواهد عنها الواحا غائرة في السحر والتلذذ ،رغم انشدادها الى زمن شديد الجريان لم يترك على جسدها النافر بالانوثة الا شقوقا رطبة وبقايا جمال عتيق ..

غائب طعمة فرمان مواطن بغداد استثنائي ،تسكنه بالوجع والتذكر» و رغم انه غادرها مبكرا لكنها ظلت عالقة به مثل رقية يحملها انّى استجار بالامكنة ،،مدون سري وعميق ليومياتها الحافلة بالسحر ابدا ، حيث الامكنة المباحة والمغلولة ،وحيث حيوات الناس الذين انخرطوا في تشكيل نسيج اجتماعي /شعبي يختزن مرارات الامكنة ذاتها وذاكرتها المرة ،لكنه يحمل لها مذاقات وتوهجات توحي اليه بنوع من الروح الصاخبة بالحياة والاحلام!!! لا يمكن ان تتلمس رعشات جلدها الطيني الاّ من خلال الكشف والغوص في ازقتها المتلاصقة بحميمية وكأنها تمنح شبابيكها وشناشيلها المتقابلة احساسا ايروسيا غامضا بتبادل النظرات المختلسة او المناديل البيض او القبلات العجول!! أو ربما تتكشف عبر حواريها او حاناتها ومقاهيها عن ظلال عالقة مثل ايقونات (الادعية) تحاول ان تمسك الزمن وتعلقه على تخوتها او مزاغلها النابضة بنداء الارواح الحية واعترافات العشاق القلقة

واللجوج عند زوايا العتمة المكسوة لحظة هروب اضواء الشبابيك ...
المدينة عند غائب طعمة فرمان هى مدينة العالم السرانى الذى يختزن قلق شخصياتها وحرماتهم واحلامهم المجهضة ،فهى تمور بحراك حى لكنه سرى ،اذ يتوزعه الفقراء ،العشاق، المثقفون الهامشيون ، الشقاوات ، السكارى ، البغايا ،فنطازيو السياسة ،،واعتقده ايضا كان راصدا لتحولاتها السياسية والاجتماعية والاقتصادية ،،اذ ان حيوات ابطاله لاتتحرك فى فراغ ،بل انها تتحرك وتنمو فى سياق زمنى وفى اطار صراعات تجوهرت فى روح المكان العراقى واستجابت للكثير من معادلاته ...
فى النخلة والجيران يبدو قاع المكان/ المدينة هو الفضاء الساخن الذى تتشكل عنده حيوات ضالة وصراعية ،ياخذها الجوع والخوف والاحلام الى عوالم تنتهك فيها الروح وتفقد سكونها واطمئناناتها المغشوشة ، انها روح فى نوبة اغواء دائم ، حيث العالم الخارجى الصراعى يمور بظلال الحرب والكساد والبطالة وحيث قاع المكان يعيش قلقه الساخن وحرماناته وعواءه الجنسى والانسانى عبر ارواح شخوصه المفجوعة ومنها روح سليمة الخبازة وهى تفرش لحظاتها المضطربة كمفارقة فى مواجهة كل تداعيات الزمن الخارجى ،زمن الخطيئة والجوع والخيانة والموت ،، مثلما وجدها فرمان فضاء آخر لزمن سياسى فى مرحلة ما بعد الحرب بكل تداعياته وتحولاته وفوضاه ...وكذلك يفعل سعيد و عبد الخالق وحميد وابراهيم فى رواية خمسة اصوات ،اذ المكان الثقافى والسياسى الذى يصنعونه لهم كمقابل نفسى وايهامى يعادل ازمتهم الوجودية فى وعى العالم ،، الرواية تجد فى تقنية تعدد الاصوات مجالا لتعدد الرؤى والمصائر ، اذ هم رغم تعدد مشاريبهم واتجاهاتهم ،الاّ انهم يلتقون فى لحظة وصفية يكشفون من خلالها العالم المأزوم الذى يحاصرهم والذى لم يقترحوا ازاءه الاّ حلولا وهمية وفنطازية تذوب كلها فى المكان الحسى ،المجلة/ الحزب/ الملهى/ المبغى/ الحانة / الزقاق/ الغرفة الضيقة ،،هذه الاستعارات المكانية تتحول الى استعارات عالية تواجه المحيط الخارجى وشخصياته واجواءه النفسية والسياسية ، وكأن فرمان اراد ان يجعل ابطاله حالمين فقط لانهم نتاج ازمة وجودية وسياسية واخلاقية لم تترك لهم الاّ الهامش الحياتى والاخطاء والاخفاق والخواء ،،ولاشك ان توصيفه للمدينة السرية او القاع هو دلالة على ان صناعة المدينة السياسية فى المعيش والرفاهية يبدأ من (الفوق) اذ يصنع السياسيون عوالمهم الباذخة واصحاب الاحزاب والكتّاب والصحفيون مناطق تعويضية حافلة بالاغواء دائما ،بينما ابطاله/ شخوصه لايملكون سوى وعيهم المضطرب والمخدوع والموهوم باحلام الاخرين ، لذا نجد ان الاماكن

السرية التى يجترحها فرمان هى أماكن رغم شحوبها ورطوبتها الاّ انها اماكن غائرة بالسحر واللذات والايهامات الموحية ....

وفى رواية (الام السيد معروف) التى قال عنها جلال الماشطة بانها تكشف عن الذخيرة القرائية الكبيرة لفرمان ،نجده يعترف ويبوح وربما يكشف عن وعى متعال فى تلمسه للكثير من مناطق ناتئة فى التاريخ والمعرفة والحسيات.

لا اظن اعادة قراءة (النص) الروائى كمادة سردية مهمة فى بيان اهمية غائب طعمة فرمان لانه يملك قصب ريادة الرواية الفنية اولا وان يملك القدرة الفاعلة على اعادة انتاج الامكنة والشخوص وعلائقهما والتى تكشف عن ادق تفاصيل العالم الجوانى للمدينة البغدادية ، هذا العالم هو الذى يحتاج الى اعادة قراءته لان الرواية الفرمانية تقابل)النص) التاريخى لصيرورة حيوات المدينة ، وهو ذات الموضوع ذاته الذى كثر الحديث عنه مع نجيب محفوظ عند دارسين عرب واجانب ،،،وربما كان اغفال غائب طعمة فرمان يعود لاسباب سياسية وتاريخية معروفة ،فضلا عن طبيعة فرمان ذاتها بمزاجها وعزلتها وانطوائها.

ان وضع ما انجزه غائب طعمة فرمان فى سياق تاريخى وثقافى يحتاج الى جهد حقيقى يعطى للرجل حقه اولا ويكسر وهما طالما ردده البعض با ن التاريخ الابداعى العراقى كان تاريخا شعريا فقط ولم يؤسس فيه الروائيون والقصاصون شيئا ثانيا ،، واعتقد ان هذا الجهد يمثل اعادة انتاج حقيقى ليس للخطاب الابداعى العراقى بقدر ما هو اعادة قراءة تاريخ الزمن الثقافى العراقى خلال عقود مهمة من سيرة هذا التاريخ ورصد تحولاته فى المكان والنص ،، خاصة اذا عرفنا تأثيرات النص المدينى فى روايات فرمان على النص التصويرى الذى لا يعدو ان يكون كله استعادات للمكان المدينى ،اذ ان فرمان كتب كل رواياته خارج العراق ... لذا فانا استعيد روح المكان /روح بغداد النابضة بالحياة والقوة كلما اقرأ أعمال غائب طعمة فرمان ، وكأننا سنبحث فى تاريخنا الثقافى عن حلول اكثر واقعية لازماتنا السياسية التى تعصف بالمكان والنص ايضا ،،انها مفارقة حقا!

سيد المتعبين
أو «لا أحد يسعف الخيل»

فريد أبو سعدة

عندما يشرع شاعر فى إصدار مختارات من شعره ما الذى يفكر فيه؟ ما هى الهواجس التى تحلق به وحوله وهو يتقدم خطوة خطوة فى تكوين مجموعته؟

هل تمثل المختارات قراءة خاصة من الشاعر لتجربته؟ هل يقول لنا شيئاً لا نعرفه؟

ما الذى يخفيه وما الذى يستنقذه من قبضة النسيان؟ ما هى الصورة التى يريد أن يبدو بها فى الذاكرة، خاصة بعد انقطاع دام تسعة عشر عاماً؟

هل ثمة دلالة لترتيب قصائده بالمخالفة لمواعيد صدورها أول مرة ؟وهل يختلف الأمر قليلاً أو كثيراً إذا ما قرأنا القصائد حسب ترتيبها الزمنى، كأن نقرا قصيدة "إلى سيد المتعبين" ١٩٨٢ أولاً لنصعد من الماضى إلى الحاضر حتى نصل إلى قصيدة "قراءة قبلية لموتنا الجديد" ٢٠٠٣م؟

ثم ماذا يعنيه أن يكون تاريخ بعض القصائد هكذا من ٨٣ - ١٩٨٦؟ أو من ٨٤ - ١٩٨٦, هل يعنى أن قصيدة مثل "من دفتر مطارات أعوام الفزع" استغرقت كتابتها هذه الفترة، أم أنها كانت ضمن قصائد ربما تحت هذا العنوان نفسه واختيرت هى من بين هذه القصائد؟ بمعنى كيف تعمل آلية الحذف وآلية الاستنقاذ؟ وهل يقودها تقديم المهم أم

الجميل، الخدش أم الصقل؟

اتصور أن فى كل تجربة شعرية أصيلة هناك هذا الجدل بين المهم والجميل، بين استخراج الذهب من مناجم لم تكن متاحة أو معروفة وبين سبك الذهب وتشكيله فى حليات بديعة.

تاريخ الأدب يحفل دائماً بكلمات مثل "أول من قال" أو "أول من فعل" وهى دلالة على ربط الكشف بالريادة.

أما تاريخ الوجدان فهو لا يحفل إلا بالجميل والمؤثر الذى يخطف الروح. ودائماً ما يتفاوت الشعراء فى حظهم من الأهمية والجمال. ولا يخلو الأمر أبداً من شاعر يجمع بين المهم والجميل فيصبح جميلاً لأنه مهم ومهماً لأنه جميل!!

"لا أحد يسعف الخيل" هو الديوان الذى جاء بعد "صوت الطائف فى آخر الليل" الصادر فى الخرطوم عام، ١٩٨٣ وإلياس فتح الرحمن ينهى مقدمته للديوان الجديد بسؤال بالغ الأهمية يقول:

تسعة عشر عاماً ونيف

ترى كيف تفصح عنى

وأفصح عنها؟!

وهو تنويع على أسئلتى عن آلية الحذف والاستنقاذ والدلالة التى تترشح من خلالها فى تكوين هذه المختارات الشعرية.

العناوين دالة على نفسها وعلى عالم الشاعر ورؤيته بشكل ملفت، إذ لا يمكن تجاهل المرارة التى تنضح من الإخبار بأن أحداً لا يساند أو يساعد أو يسعف الخيل/ الحركة/ الطليعة فى مهمتها الصعبة للانتقال من الضرورة إلى الحرية، من التخلف إلى التقدم ومن الجحيم إلى النعيم.

وكما يمكن تفسير مفردة الطائف بالشخص الذى يطوف بالمكان فإنه يمكن بالقدر نفسه تفسيرها باسم المكان اى مدينة الطائف فنكون على مستوى الغياب أمام صوت النبى المتألم وقد رجمته الصبية بالحجارة وأسالت دمه أمام الكبار.

العناوين إذن فاتحة للنشيد الذى سيتصاعد عبر القصائد، وتمهيد طبيعى لتلقى صورة الشاعر وهى فى قبضة الصيرورة منصاعاً ومقاوماً فى آن!!

من بين كل الإهداءات إلى أرواح لراحلين يقف الإهداء "إلى أمل دنقل وحده"، هكذا كما يقول إلياس دالاً على هذه الآلية التى حكمت المختارات. فأمل دنقل كما يقول: هو المتيقن بما يكفى من أن الكلمة مقترنة بشرفها وحدها

الجديرة بأحضان المؤهلين، وأن حرب المتواطئين أينما وجدوا فرض لا يجب الاستخفاف بزمن وجوبه، وأن الخطر إذا ما تمدد كما يتمدد الآن فلا نامت أعين الشعراء.

يبدو الإهداء وكأنه مانيفستو، وتمنحه المفردات الفقهية مثل "اليقين"، "الفرض"، "الوجوب" دلالة دينية تقترب بهذه الحرب من دائرة الحلال والحرام مساوية)بالتوازى مع النصوص التراثية) "المتواطئين" بالمنافقين أو الكافرين.

الإهداء يقرأ على اى حال أمل دنقل كأمير لشعراء الرفض لأنه (المتيقن بما يكفى) فلا يعرف المهادنة أو التواطؤ ولأنه يحلق فى خطر ليصل وعيه بوعى الناس ويضع حكمة الرائى والعراف على ألسنتهم.

لذلك فإننى اتصور أن ما كان يعمل فى الخفاء اثناء جمع هذه المختارات (وعى الشاعر هذا أو لم يعه) كان تقديم قصائد من تجربته تقول ما كانت تقوله قصائد أمل وتماثل بين دور الشاعر هنا وهناك.

يؤكد ذلك أيضاً ما استحضره إلياس من قبيلته الشعرية وكأنه أراد أن يشهد أرواحهم (قبل أن نشهد له أو عليه) بأنه معهم فى رباط إلى يوم الدين.

استحضر إلياس عشرة من شعراء السودان واثنين من العراق هما: بلند الحيدرى وسعدى يوسف، ومن مصر: أمل دنقل وصلاح عبد الصبور، ومن فلسطين: محمود درويش وتوفيق زياد.

بل يؤكد هذا ذلك النتوء الغريب فى الديوان، الذى يتمثل فى الكلمة الرقيقة التى كتبها على الملك فى أكتوبر ١٩٨٣ عن مجموعة (صوت الطائف فى آخر الليل) والتى ينهيها قائلاً: تحية لهذا الكلام، ولكل من يقول النصيحة غير هياب، تحية لإلياس فتح الرحمن فهذا فتح شعرى جديد".

لقد خالجنى الشك فى أن إلياس، وهو يختار مجموعته تلك، قد خجل من أن يضع أمامنا دخيلة قلبه، أشواقه الإنسانية الصغيرة، عواطفه، بعد أن وضع فى المانيفستو أنه فى زمن الخطر، كما يتمدد الآن، لابد أن يكون متعالياً على هذه العواطف منتدباً نفسه للهم العام لكى تتم مقولة فلا نامت أعين الشعراء!

إنه إذن يتقدم لنا محتشداً بقبيلته من الشعراء، ومحمياً ببركتهم عازماً على أن يختار من شعره ما يرضيهم ويرضينا أيضاً لأننا نحب هذه القبيلة ونقدر دورها فى عالم الواقع وعالم الشعر.

 الكلمة الشريفة أو الكلمة النصيحة بتعبير على الملك هى مدار عمل

الشاعر، هى وعيه الذى يحلم بإشاعته فى الناس، هى الحق الذى يواجه به الباطل وهى النص العارف الناطق بالحقيقة فى مواجهة قطّاع الطرق إلى الحق.

الكلمة إذن هى سيف الشاعر فى هذه المنازلة فالكلمة إن رفعت سيفا فهى السيف، كما يقول صلاح عبد الصبور.

فى الديوان حزمة كبيرة من الثنائيات وهى ثنائيات تمثل عنصراً تكوينياً يهيمن على شعر إلياس فتح الرحمن. ثنائيات مثل: القامع والمقموع ، التمرد والخنوع، الحق والباطل، الأنا القومية والآخر، الماضى والحاضر، اليقين والشك.

وهى ثنائيات متناقضة، كل طرف فيها هو نفى للطرف الآخر، ورغبة فى إزاحته من الحضور.

صراع أبدى لا ينحل فى مركب يجمع ما بين النقائض أو يجاوز حَدية التضاد فى متوسطات جديدة مما يكشف عن رؤية مأساوية لذات إما أن تحصل على كل شىء أو ترفض كل شىء، ولكنها فى لحظات الانكسار تعطى نفسها لثنائية الشك واليقين وتمنح نفسها للتساؤل المرير عن الخطأ والصواب. من بين هذه الثنائيات التى تشكل تقنية الديوان ورؤيته معاً ثنائيتان تعكسان خصوصية الشاعر ورؤيته إذ تتحلق حولهما مجموعات من الثنائيات الأخرى.

أولا ثنائية الماضى والحاضر

بالدولار، الواقف بين الناس وبين التاريخ الناهد والزمن المنظور، حاضر يقول فيه المرابى: الدين عُسر ومن قال يُسر أقومه بحرابى، ويقول فيه الترابى فى موازاة لا تخلو من التطابق: قومى لا يعرفونك يارب فدعنى أحدثهم بالنقود فهم يعرفون النقود فزد فى نقودى لأقنعهم. العقيدة تطلع يارب إن مال سرجى وخف على ظهر بنك البنوك حسابى.

إنه حاضر الترتيل المعلن والدجل المستور، زمن الحكم بردتنا، زمن الغبن المزمن، زمن الطاغوت، وزمن الديجور.

وإذا كان هذا هو الحاضر فإن الرؤية هى رؤية لسقوط التاريخ من لحظة مضيئة متوهجة فى الماضى إلى لحظة قاتمة راكدة فى الحاضر، فما العمل، كيف التبليغ؟

الفعل المركزى فى هذا التبليغ هو صوت الذات الشاعرة التى تنقل سرها/ وعيها إلى المتلقين كى تؤشر لهم على فعل أو انفعال يسهم فى تغيير واقعهم، إنه رفض للقمع ولتزييف الدين ومناوشة السلطة بما يقضى على الخوف منها.

لذا فهى رؤية تصرخ: لا للتاريخ الواقف والعلم الزائف فى زمن

الديجـور، آملة أن ينـهض من حـجـرات الغبن المزمـن صـوتُ القـوم وينـهض فى الـزنـزانة صوت الله وينفخ فى الطرقات الصور.

لكن المأزق فى هذه الرؤية الفردية القائمة على الثنائية يؤدى بالذات إلى أن تقيس هذا الواقع الساقط على واقع آخر (فى الماضى) كان أمجد وازهى متوهمة أن الماضى تمكن استعادته، وأن فى الماضى دواء الحاضر، وأنه يكفى أن نستلهم رموزه الماجدة لنعيد تشكيل حياتنا على غرار السلف الصالح.

لذا تستدعى الذات المبدعة من رموز الماضى ابن الحسين فى مواجهته لمعاوية وذويه ومن رموز الحاضر محمود محمد طه صاحب الرسالة الثانية فى مواجهته للنميرى والترابى وذويهم من قضاة السلطة: النَيل وحاج نور والمكاشفى.

والمفارقة هنا تكمن فى انجرار قوى الطليعة من المستوى السياسى للصراع إلى المستوى الدينى للصراع، أى من عالم الواقع والحقائق إلى عالم التأويل والتأويل المضاد. وهو صراع لا يمكن حسمه إذ نصبح أمام موقفين متعارضين فى الواقع يستخدم كل منهما الدين فى تبرير خطابه.

هكذا تبدأ الذات حربها باللغة، وتصبح هى السيف الذى لا سيف غيره فتقول ارفعينى من الجب يالغتى وابدئى رقصة الحرب.

أنا ابن المقفع/ مُدَى الضالعين تصول وتقطع/ اباد ولا أتلاشى ومن فوهة القبر أطلع.

أنا ابن الحسين أنا مكمن السر فى العالم الهامشى وعُدتُ بجيش المريدين فى المرتين وها أنذا/ عيونى على مكة الأجنبية/ وقلبى يحدث قيثارة الله فى صمتها/ وكفارتى بين بين.

إنه معلَقٌ بالماضى الذهبى، الماضى الذى لن يأتى أبداً: ارحم القلب وهبنى دفتر الماضى وهبنى دفتر الذكرى. وهو يفعل ذلك لأن ما يروّح عنه فى هذا الجحيم المقيم هو الماضى ممثلاً فى كتاب الأغانى وسورة مريم ورمانة السهروردى.

اباد ولا أتلاشى ومن فوهة القبر أطلع.

هذه هى الحركة الدائرية أو الدائرة الجهنمية التى تحكم مأساوية هذه الرؤية.

ثانيا: ثنائية اليقين والشك

وهى وثيقة الصلة بالثنائية الأولى، وبالفعل الدائرى الدائم من السقوط والنهوض، الموت والبعث، إذ فى لحظات الهزائم والانكسار هذه تمرق بالذات المبدعة لحظات من الشك لكنها لا تؤسس وعياً جديداً لأنها لا تعرض وعيها بالأساس للمساءلة، فتصبح هذه اللحظات أشبه بالوساوس التى يهشها المؤمن

سريعاً وهو يستغفر!!
هكذا ترين الوساوس على قلب المؤمن فيتساءل:
هل نحن نحن وهل هذه اليدُ تلك اليدَ المستطيعة
أم القول ضلّ، أم الأرض ما عادت الأرض والأفق أدبر والقلب للقلب أنكر.
حسبتك فى لحظة العاصفة تظلين يا نخلتى واقفة
أو يحدث نفسه من خلال ضمير الغائب قائلاً:
ثلاثون يا صاحبى
ثلاثون فى طوفان الشجن
وتلك الرسائل محمولة لتطرق يا صاحبى باب من ؟!
دعوتك والشك يجتاح نافذتى وعلى الباب يختال طيف اليقين
هذه اللحظات من الشك التى تعصف بالذات كلما هزمت فى النزال لا تتحول إلى حوار مع الذات يصعد بها من مرحلة إلى أخرى فى الوعى لذلك تقول:
أنا لحظة الشك فى قهقات الفقيه/ أنا الملك الببغاءُ السفيه.
وإذا ما كانت هذه لحظات الشك فإن ما يقابلها من اليقين أكثر:
أنا الميت المتعافى. أنا ابن المنافى. أنا ابن الحسين. أنا المتحدى. أنا أرض جدى.
ويعرفنى الله والناس وسر المدائن، يمشى الهوينا على لحن زندى. أنا المتحدى.
حواسيب هذا الزمان المؤمرك عدّى. أنا المتحدى. وهاكم من الجلد واللحم والعظم ردّى.
هذه المراوحة، أو هذه الدائرة التى تبدأ من اليقين وتصل إلى الشك أو تقوم من الشك وتصل إلى اليقين تمثل توتراً ينجو بالخطاب الشعرى من الأحادية والشعارية كما أن مفارقات الخطاب التى تتمثل فى إعاقة الذات لنفسها عن طريق الوقوع فى تصورات تاريخية من جهة، وانتهاك المانيفستو الذى وضعته هى لخطابها (إذ لم تكن متيقنة بما يكفى) من جهة أخرى.
هذه المفارقات تدنو بالخطاب إلى أفق إنسانى حميم يتطلع إلى الحقيقة ولا يكفّ عن الخطأ!!

نقـــــد

«بشاير اليوسفى» وشعاع الضوء

اعتدال عثمان

«بشاير اليوسفى» عمل روائى أول للكاتب الموهوب رضا البهات. والبشاير أوائل الثمار الأرجوانية المتوهجة وسط الأشجار الخضراء تعلن عن ميلاد موهبة عفية، نبتت فى بساتين أرضنا الخصبة بالإبداع الروائى الأصيل المتواصل، جيلا إثر جيل وموسما عقب موسم.

أدب ونقد

زمن الرواية يتحدد بحرب أكتوبر ١٩٧٣ والسنوات السابقة واللاحقة عليها. ومن خلال هذه الحقبة الزمنية تنطلق ذاكرة الراوى لتقدم نسيجا ملحمياً حيا لتجربة الحرب والحب ، تتداخل فيه ظواهر الخصب والجدب والتناسل والموت ودورات التاريخ العريق والمعاصر والأرض السمراء الخضراء والصحراء وحضور النيل ممتزجا بعصارات أعمار الناس البسطاء وشهادة الجنود ، تلك العصارات الحمضية المسكرة اللاذعة ذات المذاق المصرى الخاص، كمذاق اليوسفى.

والرواية أيضا بحث عن معنى للوجود، يلضم الزمان بالذاكرة ويكون مصباحا يضىء الطريق فى ذلك التيه المفزع الجميل للتجربة الإنسانية بشكل عام ولتجربة جيل تفتح وعيه خلال السبعينيات.

جيل خاض الحرب وعاش حقبة الانفتاح واختزن مثل أسلافه مرارات الانكسار وحكمة التاريخ وحب الحياة وشهد ذلك الزمن الذى يبدو فيه كل شىء حقيقيا ومبدولا فى آن.

ويستخدم رضا البهات فى بشائره لغة جامحة تمزج الفصحى بالعامية والصور الشعرية بلغة السرد التقريرى والعدودات والأهازيج والأمثال الشعبية بعبارات من نصوص لديستوفسكى وكانتزاكس

ولوركا، لغة لا تستوقفها القوالب ولا مواضعات التعبير المألوف المستأنس وإنما تتدفق بالألم وبالدماء الحارة، دماء الشهداء المنسكبة على الرمال ودماء القلب المعنى بعشق الوطن والناس وعذابات الروح.

يبدأ الحدث وينتهي في هذه الرواية القصيرة الممتعة والراوى يستقل قطارا يتجه إلى القاهرة. في الجزء الأول من الرواية وهو بعنوان «بشاير اليوسفى» يكون الراوى فى طريقه لاستلام عمله الجديد بالقاهرة بعد أن أنهى فترة تجنيده. وداخل عربة القطار يتوزع السرد بين وصف التواصل والألفة الفورية الحميمة التى تنشأ بين الركاب، إثر صعود بائعة اليوسفى من ناحية، وانطلاق الذاكرة من ناحية ثانية، تستدعى وقائع الحرب التى شارك الراوى فيها، وأحداث الثغرة واستشهاد زملائه المقاتلين. ويتميز السرد فى هذا الجزء بالمزج بين المحدود واللامحدود، فواقعة بسيطة مثل اقتسام حبات اليوسفى وتقشيرها وتفصيصها والناس يحلفون حين يتعازمون، تضفى على المكان جوا ودودا فيبدأ الناس داخل عربة القطار فى تلطيف جراحهم بتعريتها دون كلفة، بينما يشيع فى الخارج نوع من الانسجام بين الأرض والسماء كأنه استجابة من الكون اللامحدود:

«أريج حقول سابغة الخضار، هيأت أوردتها لتشرب ما وسعها من أشعة الشمس التى شرعت طريقها على مهل».(ص١٢).

وهذا الانسجام الكونى يفضى بدوره إلى تناغم جديد بين الناس والمرئيات والأصوات والروائح فتنجلى «حجب الرؤية وكمشة البرد والخوف الشتائى الغامض من الوحدة»(ص١٢).

ويتربع فى المكان حضور إنسانى صباحى طازج فى شذا من رائحة اليوسفندى»(ص١٢).

ولا يقتصر المزج بين المحدود واللامحدود على الحدث الروائى فحسب إذ أن الزمن أيضا يكتسب السمة نفسها . إن زمنا محددا فى الطفولة يستعيده الراوى من الذاكرة ليصف أصدقاء طفولته ولهوهم البرىء والعدوانى الغليظ وحال أمهاتهم - أمهاتنا - مريضات دائماً وكسيرات وممتلئات بالأمل، ذلك الزمن المحدد المحدود ينسرب فى أزمنة أخرى مخزونة فى ذاكرة، لا تخص الراوى وحده، وإنما هى ذاكرة خرافية الامتداد وتصل السنين بالسنين المتشابهات، تمتلئ بالحفر والفجوات لكنها تشف فى خطفات كاشفة عن شىء يجاوز التاريخ والوقت. شىء يؤالف بين الأقدار الصغيرة فى صمت غنى مريب، لا يفصح المصريون عن حكمته أبدا.

وهؤلاء المصريون قادرون على مواصلة دابهم الأزلى وسيرتهم الأليفة، يكابدون ويكدون ،في اختراقات دامية ودائمة لأرواح بعضهم البعض حتى يتأكد من تصبيرها روحا واحدة سمراء، سميكة الرقاق كخبز العيد. صنعت من مادة الأرض والبيوت . معجونة بالضوء والسعال والأفراح الصغيرة والأحلام المدحورة، (ص٥٦).

ويبرع الكاتب فى استدعاء شخصيات زملائه المجندين، حضورهم فى الذاكرة حى وحافل بتفاصيل واقعية يومية، تتراوح بين المهام القتالية وانطلاق المرح ، درءاً للخوف فى انتظار هجوم جديد، عقب الثغرة واختراق الدفرسوار. عبد الفتاح بقسماته الدقيقة العدوانية وجلسته المتحفزة وطبيعته المرحة. ونصيف الأشيب ذو الصليب المدقوق فى باطن رسغه، صاحب القلب الطيب والشنب الكثيف والالتزام العسكرى الصارم. ومحسن بمثلث وجهه الوادع، طفل كبير لئيم يبدو هادئا بشعره الناعم الأسود. والسيد الضوى رامى الأربى، جى، الأول فى الكتيبة، ضخم طيب يعطى على سره بحساب ، سيد ما فيش تفاهم - كما لقبه زملاؤه - يسقط جريحا فى عملية حربية، بينما تهرس دبابات العدو عبد الفتاح ونصيف قبل ساعات قلائل من وقف إطلاق النار.

تلك الشخصيات الواقعية، المنزرعة فى الأرض والمدافعة عنها، تتجسد فى السياق الروائى بصورة تجعلها أكبر من الواقع، أو أن صفاتها الجسدية والنفسية منحوتة من ذلك الجوهر الذى ،أورث صلابة قلب مصرى لم تفهمه الدنيا بعد. هتكت فيه المجنزرات والنابالم والعنقودية والألف رطل ما هتكت. وبقى القلب قويا يلملم نسيراته، طاويا على جرحه، ناظرا من علياء خرائبه وعماره وعيون مهاجريه.. مشرعا نحو الأفق الشرقى فى سمته القلبى النبيل،(ص٤٤).

سيد الضوء على سبيل المثال - يقدم على النحو التالى:

،يأنس إلى اللمة.. ويتصرف فى الحضور كمسئول عنهم ويعطى راتب سجائره لصاحبه ويستمع إلى كلامنا فيعيده، بلغته وبطريقته الخاص.

ويكثر من التشبيهات. يكره المدينة ويتوجس من النساء ويجيد احتمال الجوع والضرب على أسلحة كثيرة.. يسأل مجالسه ولو صدفة، منين؟ من كذا.. أجدع ناس.. انت متجوز. عندك كام؟ ربنا يخلى..، ص٣٨ .

أنه ابن بلد وفلاح قرارى يرتبط فى السياق الروائى بما يجاوز صفاته المحدودة ليجسد نوعا من الاستمرارية الممتدة فى التاريخ والواقع والمستقبل.

وتتعدد الأمثلة فهو مرة يجسد الذاكرة الجماعية:

،(سيد) لا يستغرب فى الدنيا شيئاً وكأن الأشياء جميعا معادة لديه..

مخزونة فى ذاكرة خرافية بمساحة بدنه الأسمر الكبير، (ص٣٦).

وسيد أيضا يبادر بالنزول إلى القتال أثناء الحصار والكتيبة مهددة بالموت جوعا وعطشا ثم يعود بقفصين ممتلئين باليوسفى، عثر عليهما فى مركب غارقة، تلك المبادرة الملموسة ترتبط بالمطلق غير الملموس، أو المحسوس، على نحو ما يظهر فى تعقيب الراوى الذى يقول:

،يا ابن الجنية يا سيد كيف أعطاك المكان سره؟،(ص٣٨)

وسيد، بالإضافة إلى ذلك كله، يبادر مرة أخرى بالالتفاف حول جبل عتاقة ويقوم بتفجير موقع العدو فى أعلاه دون انتظار للأوامر، يحمل قذائف الآر.بى.جى، التى خط عليها أسماء أولاده الذين يحملون أسماء الراحلين من أهله وسوف يحمل أبناء من صلبهم أسماء راحلين لم يأتوا بعد. هكذا يتواصل الخلف والسلف وينصهرون فى سلالة واحدة، متعددة الأمشاج، إن السيد لا يتصرف سعيا وراء بطولة، وإنما هى أشياء وأفعال انبغى أن تحدث كما هى إنها بالنسبة إليه ضرورة فى قول ضابط الكتيبة. وهى ضرورة قديمة متجددة تتخطى الزمان والمكان، يقول الراوى، قاصدا سيد:

،لكنه فعل أيضا ما تبدى له بغريزة فلاح قرارى، يرى الأرض له والزمن المطلق، (ص٣٦).

هكذا تتداخل خيوط الحدث والزمن ومصائر الشخصيات وتمتزج بسر المكان أو ،بعبقرية المكان، لتقدم ذلك النسيج الملحمى الشامل للواقع وما فوق الواقع والمحدود واللامحدود والنسبى والمطلق.

إذا كان الجزء الأول من الرواية يقدم رؤية ملحمية، فإن الجزء الثانى ،المبدولون، يعد أقرب لتقنيات الرواية الوجودية على نحو ما ذكر الدكتور شكرى عياد فى تقديم الرواية.

إن الراوى فى بحثه عن معنى الوجود يلجأ إلى استبطان الذات وتأمل تجربته على المستوى العام والشخصى ، أعنى تجربة العمل السياسى فى الجامعة وعلاقته بزملائه المثقفين ، بعد سنوات من التخرج والعمل، فضلا عن علاقة الحب التى ربطته أثناء الدراسة بخلود.

غير أن هذا الجزء من الرواية لا ينفصل بصورة تامة عن الجزء الأول، إذ يستخدم الراوى ضمير الجمع فى السرد والوصف لحال أهل المدينة وأهل القرية فى موضع عدة، لكى ينقل رؤية ملحمية أخرى، وإن تكن معكوسة، وكأنها الملحمة الضد، إذا جاز التعبير. ،كل شىء حقيقى ومبدول فى آن،.

الناس والوجوه والبيوت وتفاصيل الواقع المعيش فى المدينة والقرية والعلاقات بين البشر تتجمع فى لوحة بانورامية شاسعة تجسد ما أسميته الملحمة الضد. أحداثها وشخوصها لا تحفل بقيمة الإنسان ولا تصور نبل مسعاه، وإنما تصور الابتذال والنذالة وسيادة قيم البيع والشراء، مما يفضى إلى «مسخ الكائنات» أو تحولها عن صورتها الأولى.

ويوظف الكاتب فى هذا الجزء الثانى من النص الأسطورة الفرعونية التى ترتبط بتصور وجود قرين أو «الكا» لكل إنسان، يلازمه منذ أن يولد، يرعاه ويحفظه فى الحياة، ويندمج به بعد الموت. وكما تتحول الرؤيا الملحمية فى الجزء الأول من الرواية، فإن الأسطورة تنعكس أيضا فى هذا الموضع من النص. «فالمبدولون» هم الناس وقد تلبستهم أرواح شيطانية من داخل نفوسهم.

فايز زميل الراوى فى الجامعة والعمل السياسى أصبح مسخا مشوها ونموذجا للمثقف الانتهازى النذل. وخلود أنكرت الراوى. أما شبيهتها فقد تكشف مظهرها البرىء المخادع عن ابتذال منفر، أصاب الراوى بالعنة. وهو نفسه يتساءل «كيف للروح أن تبهت فى وتنشرخ وتصدأ دفعة واحدة وبطعنة صغيرة». حتى فؤاد المثقف الذى يبدو متماسكا أخذ يحكى للراوى عن انتهاك الروح والجسد وإهدار الآدمية حين اضطر للعمل فى مطعم سياحى.

ولا يختلف حال القرية عن المدينة فقد تبدلت أخت الراوى الكبرى بعدموت زوجها، أما الصغرى فإنها تتزوج من عريس غنى يعمل فى بلد نفطى ويمارس نشاطا مريبا ومشبوها، على أن القرية فى تبدلها تظهر شيئاً، وفى نفسها ماتزال تجمع أشتاتا من أزمنة قديمة»(ص١٢٤).

وعلى عكس ما تمتزج الأحداث والأزمنة والشخصيات فى أبعادها الواقعية والمفارقة للواقع، فى الجزء الملحمى الأول، فتصبح أمام ذاكرة جماعية قادرة على الاستمرار ومناورة الانكسارات والهزائم، نجد هذه الذاكرة نفسها وقد أصابها فى الجزء الثانى غير قليل من التصدع والتشوه.

يقول الراوى:

«القرية وناسها (وكذلك المدينة) شىء يبتر الذاكرة»(ص١٢٩).

وعلى الرغم من افتقاد المعنى وعبث المسعى، الذى يتجسد بوضوح فى هذا الجزء الأخير من الرواية، إلا أن الرؤيا لا تنغلق على هذه الصورة القاتمة المتشائمة.

إن الكاتب إذ يصور أشكال التشوه والتردى والسقوط يحرص فى الوقت نفسه على أن يبطن ذلك كله بتعاطف إنسانى، عميق المغزى، ينبع من تلك الذاكرة الجماعية ذاتها التى طالما عرفت المحن وتجاوزتها، كدأب الشعوب القديمة العريقة.

ففايز، على سبيل المثال، نموذج المثقف الانتهازى، يكشف عن وجه آخر ناضج بالألم، إن بروحه – يقول فؤاد – ،عذابا كبيرا يهرب منه بالفجاجة والتنطع حينا، وبالعقلنة حينا، وبالهروب دائماً. ماذا تروم من شخص يأكله جرح إنسانى كبير.. ظل غائما تماما وشاردا بحيث لم تعد ترى قناع الوحش المنتصر دائما على وجهه، بل ترى وجها إنسانيا طريا ومجمدا ينضح بتهتك داخلى. . كان مسحوقا ومنهكا من داخله. هو أيضاً مبدول، (ص١٠٥)

وفضلا عن ذلك الفهم العميق لطبيعة الإنسان تتداعى إلى ذهن الراوى عبارة تتردد بصورة متكررة فى أكثر من موضع، عبارة قالتها خلود:

،الناس أضعف مما تتصورون وأقوى كذلك مما تتصورون،.

إن تكرار هذه العبارة بدلالتها على حقيقة الإنسان وما تشتمل عليه النفس من جوانب السلب والإيجاب، يتضافر مع رؤيا تخايل الراوى كالحلم فتنفتح الذاكرة على التاريخ القديم تسترقد منه طاقات الخصب والحياة.

،ملايين الملايين من المصرين الذين خلقوا من قبل وماتوا ووروا تراب الوادى عبر آلاف السنين. هذا التاريخ المزدحم بالبشر. رأيتهم يصطفون فى جلال مهيب ، يملأون المدى من أركان مصر الخمسة، ويرتلون بصوت خفيض خاشع كالصلاة.. يرعش منه ماء النيل فى مجراه.. وهم يمسحون أيديهم برفق على شىء أشبه طفلا حيا مسجى عند فتحة الهرم الأكبر . وتظل لفترة تصاعد تراتيلهم وتهز السماء والأرض تترجرج.... كانت الشمس مشرقة كأنه النهار والقمر طالعا كأنه الليل....،(١٢٢).

وتبدو هذه الرؤيا فى سياق النص كأنها نبوءة رامزة لبعث جديد، أو على الأقل إمكان ميلاد يتخلق فى رحم تلك الذاكرة نفسها، كى يوجد فى مستقبل ما، قريب أو بعيد.

أما الحاضر فإنه سؤال مفتوح أيضا على إمكانات شتى، سؤال يصاغ فى شكل ترنيمة، أو ترتيلة يخاطب بها الراوى نهر النيل، ذلك الذى يهب الخصب واللعنة، يفيض ويفيض والراوى يسأل :،ماذا تدبر لنا بغد؟،(ص١٤٣).

هكذا تنتهى الرواية لتقدم لنا كاتبا مصريا موهوبا، ينتمى بحق لذلك الفلاح المصرى الفصيح ■



هديل اليمام وراء القضبان

قاسم مسعد عليوة

بروح أقل ما توصف به أنها جياشة، ومفعمة بالانتماء والوفاء الرفاقى، أعدّ الشاعر الكبير سمير عبد الباقى آخر كتبه (هديل اليمام وراء القضبان) وجمع فيه ما وقع عليه أو جمعه - بمساعدة رفاقه وأصدقائه ومعارفه - من قصائد أبدعها الشعراء الشيوعيون المصريون الذين ذاقوا مرارة السجن فى الفترة ما بين عامى ١٩٤٥ - ١٩٦٥م.

وبنفس الروح قدم د. هشام السلامونى للكتاب محتفياً بالتاريخى فيه أكثر من احتفائه بالفنى، لأنه، على حد تعبيره، وجد فى هذا الكتاب ما هو أكثر وأكبر من الظواهر الأدبية وفنيات الشعر، فالشعر فى هذه الفترة، وتحت هذه الظروف، لم يكن إبداعاً فقط، وإنما كان ذا وظيفة احتاج إليها الشيوعيون فى محنهم المروعة، احتياجهم للتفجع والتوجع، التسرية والتسلية، الأنين والحنين، التحدى والتصدى، تأكيد الوجود، الصمود، النزيف، التثقيف، الرفض، الأمل، هجاء الزبانية المجرمين، ورثاء الرفاق المستشهدين. وما أقسى المحن التى واجهها هؤلاء الذين طالما طوردوا وسجنوا وأوذوا ونالوا من التعذيب والتنكيل ما يفوق طاقات البشر، لا لشىء إلا لأنهم طالبوا بالعدل والحرية والديموقراطية الحقيقية لكل أبناء الوطن.

بهذه الروح الدفاقة وطنية وحباً وحماسة لما أبدعته قرائحهم شعراً انشدوه وتغنوا به فى عتمات الزنزانات التى زُجَّ بهم فيها شهوراً وأعواماً، قدّم سمير عبد الباقى لقرائه عدداً باهراً من باقات الزهور الفواحة بالنبل الإنسانى العظيم .. باقات من زهور استمدت عطورها من الدماء المستنزفة من الأجساد التى طالما استهدفت بالضرب والسحل واللذع بالسياط والتهشيم بالهراوات.. وإذا كانت قد توزعت على

أدب ونقد

صفحات الكتاب أسماء وأماكن بعض السجون والمعتقلات التى مورست فيها هذه الفظاعات ، وذلك لأسباب تحريرية ، فإنها على ما هى عليه من توزع تدفع بالغصص غليظة حزأزة إلى الحلوق ، فما أكثر السجون والمعتقلات المصرية التى كانت مفتوحة لاستقبال سجناء الرأى .. سجون ومعتقلات ما أراد جلادوها إلا أن تكون مزارع للقهر والإذلال ، فحولها هؤلاء إلى مروج قادرة على إنبات الجميل الزاهى من أزاهير القصائد.

وبسبب من اتساع المدى الزمنى الذى بزغت فيه هذه القصائد (عشرون عاماً) ، عكس الكتاب تبايناً واضحاً فى مشاعر الشيوعيين المصريين تجاه السلطة التى اعتقلتهم وسجنتهم ، وكررت . سواء قبل أو بعد يوليو ١٩٥٢م.. سجنهم واعتقالهم أكثر من مرة ولسنوات طوال. وهى مشاعر مثيرة لحيرة البعض ، فما أندر القصائد التى هجوا بها جلاديهم ، وما أقل تلك التى هاجموا بها النظام الذى منعهم من الالتحام بجماهيرهم وقيد حرياتهم وعذبهم وقتل منهم مَن قتل.

يضم الكتاب مائة وخمساً وخمسين قصيدة لعدد ثلاثة وثلاثين شاعراً شيوعياً مصرياً ذاق مرارة السجن فى الفترة موضوع مادة الكتاب ؛ بالإضافة إلى قصيدتين أولاهما قصيدة (غنوة برمهات) للشاعر الكبير صلاح جاهين . لم يسجن . وقد استهل بها سمير عبد الباقى مادة الكتاب، وثانيتهما قصيدة (المرتد) للشاعر الفلسطينى معين بسيسو وقد ختم بها الكتاب . وأهم ما يميز هذه القصائد أنها من إبداع خليط من المبدعين يغطى قطاعات عريضة داخل المجتمع المصرى ، فمنهم الفنانون والأدباء والمثقفون والطلبة والعمال والمحامون والمهندسون وقادة العمل السياسى والنقابى ، بل إنَّ منهم مَن تلقى تعليماً أزهرياً . وقد اقبلت الشهرة على بعض منهم ونأت عن بعض . ومن بين الأسماء المشهورة فى ميادين العمل العام ، ثقافة ، وسياسة ، وتعليماً، وفلسفة ، البارزة فى الكتاب أسماء كل من : فؤاد حداد ، كمال عبد الحليم ، محسن الخياط ، كمال عمار ، محمد الشرنوبى ، مجدى نجيب ، متولى عبد اللطيف ، محمد مهران السيد ، محمود أمين العالم ، عبد الرحمن الشرقاوى ، د. عبد العظيم أنيس ، عبد الرحمن الخميسى ، محمد خليل قاسم ، زكى مراد ، محمود شندى ، وسمير عبد الباقى (المعد نفسه).

ويعد الكتاب ، بمادته ومقدمته ، وثيقة أدبية وسياسية وثقافية وقانونية عالية القيمة ، تبرهن على أن الشعر كان . وسيظل . أسلوباً وأداة نضال لا يستهان بها . ويشهد على أن طاقات المبدعين ذوى المبادئ لقادرة على مواجهة أشد أساليب التعذيب الجسمانى والنفسى ضراوة ووحشية ودماراً . وأحسبُ أنه لا غنى للباحث

العلمى ، فى أى مجال بحثى يرتبط بالإنسان وعلاقاته المجتمعية المتعددة ، عن الرجوع إلى هذا الكتاب/ الوثيقة ولأنه ما من شىء كامل كمالاً مطلقاً ، فلم يسلم الكتاب من بعض هنات ، منها : جمع مادته بدوافع إنسانية وعاطفية محضة ، كما أشار المعد نفسه ؛ وعجز جامعى المادة عن الإحاطة التامة بكل ما كتبه الشيوعيون المصريون من قصائد خلف قضبان السجون ؛ واتكاؤهم . عند جمعها . على الذاكرة والعلاقات الشخصية والمكتبات الخاصة دون غيرها من المصادر ؛ وسماح معد الكتاب بنفاد عدد من القصائد التى كتبت بعد عام ١٩٦٥م. . الحد الأخير للفترة المحددة للكتاب . إلى المادة المنشورة ؛ وعدم اعتنائه بالتحديد الدقيق لمجتمع البحث ولأدواته ؛ وتهاونه فى طلب تواريخ كتابة كثير من القصائد ، وكذا تواريخ الزج ببعض أصحابها فى السجون والمعتقلات ؛ وإغفاله ذكر أسماء بعض السجون والمعتقلات ؛ وعدم إخضاعه البيانات والقصائد للتدقيق العلمى السليم. لكن الإنصاف يستلزم الاعتراف بأن كل هذه الهنات لا تنتقص من موثوقية الكتاب، مثلما يستلزم الإقرار بأن الالتزام الصارم بهذه الأمور ليس مطلوباً من المعد أو من كاتب المقدمة ، فكلاهما شاعر مؤدلج ، ومن حق كل منهما أن يُغلّب عاطفته على ما عداها ، ويُحمد لهما أنهما ذكرا بعض هذه النقائص صراحة ، وأقرا من تلقاء نفسيهما أن الكتاب عمل غير تام ، وأنهما ينتظران الكثير ممن هم ذوو صلة أو يملكون المعلومات.

وبعد ، فهذا الكتاب . على أهميته للمكتبتين المصرية والعربية . خطوة مبدئية مهمة تستوجب خطوات تالية كثيرة ، ويُشكر لكل من أسهم فى إخراجه للنور صدق الدوافع والإخلاص فى الجهد. والكتاب يقع فى ٤٣٠ صفحة من القطع الكبير وصدر منذ أيام عن مركزالبحوث العربية والإفريقية ولجنة توثيق تاريخ الحركة الشيوعية المصرية حتى عام ١٩٦٥م. وناشره هو دار العالم الثالث بالقاهرة ■

مئة عام على ميلاد الآنسة يوكيكو ماكيوكا

عاطف سليمان

حسبما ورد فى رواية «الشقيقات ماكيوكا» التى أتمّها الكاتب اليابانى العظيم "ـونيشيرو تانيزاكى" (١٨٨٦ - ١٩٦٥) فى سنة ١٩٤٨ تقريباً، و أنجز الترجمة العربية فى ٦٧٩ صفحة من القطع الكبير (عن الإنجليزية) الأستاذ محمود عزت موسى (و راجعها د. عبد الغنى خلف الله)، و صدرت فى مصر عن مؤسسة دار التحرير للطبع و النشر (بدون تاريخ) قبل حوالى نصف قرن. و الطريف أنه وردَ فى ثنايا "الشقيقات ماكيوكا" ذكرُ رواية أخرى هى «ربيكا» للكاتبة الأمريكية "كيت دوجلاس ويجن"، فقام بترجمتها أيضاً محمود عزت موسى، و كأنه كان يتسلم مهمته اللاحقة من لدن مهمته الآنية و يتتبعُ شغفَه و هواه فيما ينكب على ترجمته.

الشقيقات ماكيوكا و كأنهن يذكّرن بالأخوة كارامازوف هن: الأخت الكبرى "تسيركو"، (٣٦ سنة) متزوجة من "تاتسيو"، و أنجبت العديد من الأبناء. تليها أختها "ساشيكو"، (٣٤ سنة) متزوجة من "تينوسوك"، و أنجبت طفلة واحدة. تليها أختها "يوكيكو"، (٣٠ سنة) و لم تتزوج بعد. و تليها أختها الصغرى "تايكو" التى تُدلَّل باسم "كويسان"، (٢٦ سنة)، و تخوض مغامرةَ حب أو مغامرتين أو ثلاثاً، و تنتظر زواج يوكيكو ليحقّ لها الزواج بدورها.

وُلدت يوكيكو ماكيوكا فى سنة ١٩٠٧، و هى "سنة الخروف" وفق التقويم اليابانى،

رواية ضخمة، مكتوبة فى حقبة الأربعينيات (فى أعقاب الحرب العالمية الثانية)، و موقّعة بقلم تانيزاكى - الأستاذ الذى تجاوز الستين آنذاك، و لا تنبرى الرواية لتناول "قضايا كبرى"، و لا تتراسل مع عراقة الساموراى، و لا تتقصى مسائل وجودية، و لا تبتغى بناءً لأحداث روائية مبهرة أخّاذة مشوّقة، و لا يبدو حتى (من خلال ترجمة عن ترجمة) إنها طمحت لأية فنيات أسلوبية. فى رواية «الشقيقات ماكيوكا» لم يكن هنالك سوى البساطة التى هى البساطة، و كأن بين غلافى الرواية قصيدة هايكو من عشر كلمات لا غير، و كأن قارئ هذه الرواية سيظل يراقب فراشةً عالقةً فى دورق زجاجى، و الفراشة حقاً لا تأبه بأنها فى مأزق، فإنْ تجالدَ القارئُ و تواضعَ و استمرَ على جديته و يقظته فى المراقبة حظى بمحصول من جَيد الأدب يرضيه و يمتعه.

يوكيكو عالقة ؛ فعلى الرغم من جمالها الأصيل الهادئ و رقتها و شخصيتها اللطيفة و عُلو منزلة عائلتها فى التراتب الاجتماعى إلا انها لم تتزوج بعد و قد بلغت الثلاثين. يكمن السر "العادى" فى بطء إدراك الأهل أن مكانتهم المالية قد تدهورت نوعاً عن ذى قبل، و رفضهم بالتالى عروض زواج مناسبة كثيرة للآنسة يوكيكو ما استحقت الرفض، و عندما تكاشفوا بالحقيقة كانت السنوات قد مرت و أوصلت يوكيكو إلى الثلاثين و أوصلت تايكو، التى لا يجوز تزويجها قبل يوكيكو، إلى السادسة و العشرين. من هنا تبتدئ الرواية، و يوكيكو فراشة غير مأزومة على الإطلاق إلا بقدر ما يتسبب تأخير زواجها فى تعطيلٍ لأختها تايكو أو فى إحراجات لأسرتىْ أختيْها ساشيكو و تسيركو.

انشغل تانيزاكى بالبقعة الداكنة التى فوق عين يوكيكو، التى لا تداريها مساحيق التجميل بل إن طبقات البودرة تبرزها، و ما هى إلا بقعة صغيرة لا تكاد تُلاحَظ، تظهر و تضمحل وفقاً لدورة التبويض الشهرية و ستزول على الأرجح مع علاقة الزواج. إن تلك البقعة المؤقتة التافهة ليست عند تانيزاكى بأقل شأناً من الحرب العالمية الثانية التى كانت اليابان فى عشياتها و فى حمأتها فى زمن الرواية (١٩٣٧ - ١٩٤١) أو التى كانت اليابان فى أعقابها عند إتمام كتابة الرواية (١٩٤٨)، فالبقعة هذه قد تعرقل زواجَ فتاة مثلما قد تفعل الحربُ تماماً.

فى ١٩٤٨ كانت اليابان قد استسلمت و ضُربت بالقنابل الذرية و وقع أحفاد الساموراى فى خَيّة رعاة البقر ؛ بدو عصرنا الحديث كاملى الطمع و الهمجية و الحقد على ذوى الأصول و الحضارات و الثروات و المدججين بأبرع منتوجات التدمير. و كان تانيزاكى ابناً كبيراً عارفاً يليق باليابان، و كانت روايتُه

هامسةً لأهله الذين يقدّرون الهمسَ و يعتبرونه. فى الرواية لا يتخلى أحدٌ عن متعة الخروج و الارتحال لمشاهدة تفتّح أزهار الكرز فى مواسم تفتح أزهار الكرز، و يحرصون على تلبية دعوات الحضور لاصطياد الفراشات المضيئة فى مواسم ظهور الفراشات المضيئة، و يخصّون المناسبات بالثياب اللائقة، و يتواصلون مع كل ما تعطيه الطبيعة لهم، و يقبلون حتى بكوارثها. كان تانيزاكى يعرفهم، و يعرف انه مَا أنْ يبدأ لهم سردَ رواية الشقيقات ماكيوكا فإنهم سيحبون منه أن يجد زوجاً مناسباً للجميلة الدمثة يوكيكو، مولودة برج الخروف، التى تكاد تتورط فى العنوسة و هى الإنسانة التى يحبها الأطفال و تحبهم حباً، لابد أن يجد زوجاً للحلوة اللطيفة التى صارت فى الرابعة و الثلاثين من عمرها و تتضاءل فرصتُها فى أن تصير أماً لطفلٍ من رحمها، لابد أن يسعى الكاتب الذى اسمه _ونيشيرو تانيزاكى و يجتهد لإسعاد يوكيكو و من ثم شقيقاتها بأكثر ما يمكنه من مهارة و مثابرة و عزم و إيمان على مدى خمس سنوات فى سبعمئة صفحة، ذلك أن تكلُّله بالفلاح فى مهمته سيقلّل من خراب القنابل الذرية التى ضربت بلاده منذ ثلاث سنوات لا أكثر، و سيهوّن آلام الذل و الفقد. و يختتم تانيزاكى روايته بينما محاولات خطبة الآنسة يوكيكو تقترب من النجاح. إنها تكاد تنجح فحسب.

رواية بسيطة و خالية من الحذلقات مثل سحبة واحدة بطلاء اللك الراسخ الصريح الثقيل. رواية يابانية عامرة بفلسفةٍ مبثوثة بهدوء و صبر. رواية على هيئة حال مشاهدة أزهار الكرز ؛ ليست جميلة أو مهمة إلاّ لمنْ يعنيه الأمر.

أمّا يوكيكو فبلغت الآن مئة سنة.

قرن على مولد يوكيكو ماكيوكا التى كانت تقرأ رواية «ربيكا» ذات يوم، و لعلها دوّنت على قصاصة تعليقاً مثل: رواية على قدر واف من الجودة و الشاعرية و التفهم الإنسانى العميق.

عيد ميلاد سعيد ■



قصة مترجمة

آدم وحـــــــــــــواء

قصة قصيرة للكاتب البرازيلى: ماشادو ده أسيس(١)

ترجمها عن الإنجليزية: خليل كلفت

فى وقت ما خلال العقد الأول من القرن الثامن عشر، دعت زوجة صاحب مزرعة فى باييا عدة أصدقاء حميمين إلى العشاء، وأعلنت تقديم نوع خاص من "الحلو" لأحد الضيوف، وكان معروفا بأنه فى غاية الشره. وأراد فى الحال أن يعرف نوع الحلو،

فوصفته سيدة البيت بأنه شخص فضولى. ولم تكن هناك حاجة إلى أىّ شىء آخر. بعد ذلك بقليل، كان الجميع يتناقشون حول الفضول، وما إذا كان سمة ذكورية أم انثوية وما إذا كان آدم أم حواء هو المسؤول عن السقوط من الجنة: قالت السيدات إنه كان خطأ آدم، وقال السادة إنه كان خطأ حواء. لم يقل القاضى شيئا وأجاب الأب بنتو، وكان راهبا كرمليًا، بابتسامة عندما سألته مضيفته، دونا ليونور، عن رأيه: "أنا، يا سيدتى العزيزة، أعزف الفيولا". وكان يكذب، لأنه لم يكن أكثر شهرة كعازف فيولا وعازف قيثار منه كلاهوتىّ.

وعندما دُعى القاضى إلى الكلام، أجاب بأنه لا يوجد أساس لتكوين رأى، لأن السقوط من الجنة لم يحدث بالطريقة التى رُوِى بها فى الكتاب الأول من أسفار موسى الخمسة ﷺالتوراةﷺ، فهى أسفار مشكوك فى صحتها. ووسط الدهشة العامة، ارتفع ضحك الكرملىّ، الذى كان يعرف أن القاضى كان أحد أتقى الرجال فى المدينة وأنه أيضا كان مرحا، وصاحب خيال مبدع، وحتى كثير المزاح حقا، طالما بقيت الأمور فى الحدود الكهنوتية ومهذبة. أما فى الأمور الجادة فقد كان جادًا جدًا.

"أيها الأب بنتو"، قالت دونا ليونور، "اطلبْ من السنيور فيلوسو أن يلزم الصمت".

"لن أطلب منه أن يلزم الصمت"، أجاب الراهب، "لأننى أعرف أن كل شىء يقوله مقصود تماما".

"لكن الكتاب المقدس..." قال الآمر بالجيش، چوان باربوسا".

"فلنترك الكتاب المقدس فى سلام"، قاطع الكرملىّ. "السنيور فيلوسو مطلع على كتب أخرى، بالطبع..."

"أنا أعرف الرواية الحقيقية للقصة"، أصرّ القاضى، فيما كان يتناول طبق "الحلو" الذى قدمته إليه دونا ليونور، "وأنا مستعد لأن أقول لكم ما أعرف، طالما كنتم لا تطلبون منى أن أفعل شيئا آخر".

"تفضّلْ، قلْ لنا من فضلك!"

"هذه هى الطريقة التى حدث بها الأمر فعلا. فى المقام الأول، لم يكن الرب هو الذى خلق العالم، بل الشيطان..."

"يا للسماء!" صرخت السيدات.

"لا تذكر هذا الاسم"، رجته دونا ليونور.

"أجل، يبدو أن..." تدخّل الأب بنتو.

"نسميه الشرير، إذن. كان الشرير هو الذى خلق العالم، لكن الرب، الذى استطاع أن يقرأ أفكاره، سمح له بأن يتصرف بحرية لكنه احتاط لتصحيح وصقل عمله، بحيث لا يترك الخلاص أو المحبة عرضة لأذى قوى الشر. وسرعان ما ظهر الفعل الإلهى، لأنه بعد أن خلق الكائن الشرير الظلام، خلق الرب النور، وهكذا خُلق اليوم الأول. وفى اليوم الثانى، عندما خُلقت المياه، وُلدت العواصف والأعاصير، ولكن أنسام الأصيل الرقيقة هبطت من الفكر الإلهى. وفى اليوم الثالث، خُلقت الأرض، ومنها طلعت النباتات، لكن فقط تلك التى لا تحمل ثمارا أو أزهارا: النباتات الشوكية والنباتات القاتلة، مثل الشوكران. ولكن الرب خلق الأشجار المثمرة والنباتات التى تغذى أو تسرّ الإنسان. ولأن الكائن الشرير كان قد قام بتجويف الأغوار والكهوف فى الأرض، خلق الرب الشمس، والقمر، والنجوم. وهكذا كان عمل اليوم الرابع. وفى اليوم الخامس، خُلقت حيوانات اليابسة والماء والجو. ونحن نقترب الآن من اليوم السادس، وهنا التمس انتباهكم الكلى".

ولم يكن بحاجة إلى أن يلتمس ذلك، إذ أن الجميع كانوا يحملقون إليه بفضول.

أدب ونقد

استمرّ فيلوسو، قائلا إنه في اليوم السادس خُلق الرجل، وبعده في الحال المرأة. وكان كل منهما جميلا، ولكنهما كان يملكان فقط غرائز دنيئة ويفتقران إلى الروحيْن، اللذين لم يكن بوسع الكائن الشرير أن يمنحهما إياهما. ونفخ الرب فيهما روحيْن بنَفَس واحد، وعواطف نبيلة وطاهرة بنَفَس آخر. ولم تقف النعمة الإلهية عند ذلك الحدّ. جعل الرب جنة عَدْن تطلع هناك وقاد إليها آدم وحواء، مانحاً إياهما امتلاك كل شيء. كل منهما خرّ ساجدا عند أقدام الرب، يذرفان دموع العرفان بالجميل.

"سوف تعيشان هنا"، قال لهما الرب، ". لكما أن تأكلا من كل الفواكه ما عدا تلك التي من هذه الشجرة، التي هي شجرة معرفة الخير والشرّ".

أصغى آدم وحواء مطيعيْن، وعندما تركا وحدهما، حملق كل منهما إلى الآخر في ذهول . وبدا أنهما كليهما صارا شخصين مختلفين. وقبل أن يهبها الرب مشاعر نبيلة، فكرت حواء في تكتيف آدم بحبل، ورغب آدم في أن يضربها . غير أنهما الآن استغرقا في تأمل كل منهما الآخر وكذلك المشاهد الطبيعية الرائعة. ومن قبل لم يعرفا مطلقا الجو بمثل هذا النقاء، أو الماء بمثل هذه العذوبة، أو الزهور بمثل هذا الجمال والشذا، ولم يحدث أن صبّت الشمس مثل هذه الشلالات من الضوء في أيّ مكان آخر. وبدآ في يدراخذا يهيمان على وجهيهما، ضاحكين من قلبهما في البداية، لأنهما حتى تلك اللحظة لم يعرفا كيف يضحكان. ولم يكن لديهما أيّ تصور عن الزمن، ولهذا فإن كسلهما لم يفسح مجالا للضجر. وعاشا في حالة من التأمل. وفي الأمسيات كانا يذهبان ليشاهدا غروب الشمس وطلوع القمر وكانا يُحصيان النجوم. ونادرا ما كان بوسعهما أن يُحصيا حتى ألف نجمة، لأنهما في العادة كان يسقطان نائمين وينامان مثل اثنين من الملائكة.

وبطبيعة الحال فإن الشرير صار في منتهى الغضب عندما اكتشف كل هذا. ولم يكن يستطيع الذهاب إلى الفردوس لأن كل شيء هناك كان منفرا له، كما أنه لم يكن يستطيع أن يأتي للمثول بنفسه ليواجه الرب. ثم إنه سمع حفيفا لأوراق الشجر الجافة على الأرض فنظر إلى أسفل ورأى حية. أثاره هذا الاكتشاف فناداها: "تعالي هنا، أيتها الأفعى، يا سرعة الغضب الزاحفة، سُمّ السموم، هل تكونين سفيرة أبيك وتُصلحي أعماله؟"

بذيلها، قامت الحية ببادرة غامضة بدا أنها إيجابية. منحها الشرير القدرة على الكلام، وأجابت هي بالإيجاب، إنها ستذهب إلى أيّ مكان قد يرسلها إليه. إلى النجوم، إذا أعطاها جناحيْ نسر؛ إلى البحر، إذا كشف لها عن

سرّ التنفس تحت الماء؛ إلى أعماق الأرض، إذا علمها مواهب النملة. أخذت الخبيثة تتلوى بلا توقف، راضية بصورة مسرفة بكلامها، غير أن الشرير قاطعها: "لا شىء من هذا القبيل، ليس إلى الجو، أو البحر، أو أعماق الأرض، فقط إلى جَنَّة عَدْن، حيث يعيش آدم وحواء".

"آدم وحواء؟"

"نعم، آدم وحواء".

"المخلوقان الجميلان الذان رأيناهما ذات مرة، يسيران مستقيمين. وطويلين مثل أشجار النخيل؟"

"هما ذاتهما".

"أوه، أنا أمقتهما! آدم وحواء؟ لا، لا، أرسلنى إلى مكان آخر. أنا أمقتهما! مجرد رؤيتهما تصيبنى بالغثيان. أنت لا تريد أن أصيبهما بأىّ أذى..."

"لكننى أريد!"

"حقا، إذن سأذهب، سأفعل ما تشاء، يا سيدى ويا أبى. الآن أسرعْ وقلْ لى ماذا تريدنى أن أفعل. أن ألدغ كعب حواء؟ سألدغ..."

"لا"، قاطع الشرير. "أريد العكس بالضبط. هناك شجرة فى الجنة، شجرة معرفة الخير والشر، التى من المحظور عليهما لمسها ومن المحظور عليهما أن يأكلا من ثمارها. اذهبى، وتكوّرى فى أعلى هذه الشجرة، وعندما يمرّ بك أحدهما، ناديه بلطف، واقطفى واحدة من ثمارها، وقدميها له، قائلة إنها ألذ ثمرة فى العالم. وإذا رفض، سوف تُصِرِّين على أن يأخذها، قائلة إنه يحتاج فقط إلى أن يأكلها ليكتشف سرّ الحياة ذاتها. اذهبى، اذهبى..."

"سأذهب، لكننى لن أتكلم مع آدم، سأتكلم مع حواء. سأذهب، سأذهب. هل تعنى حقا سرّ الحياة ذاتها؟"

"نعم، هذا صحيح. انطلقى، يا أفعى لحمى، يا زهرة الشرّ، وإذا نجحتِ، أقسم أنك سوف تمتلكين الجانب البشرى من الكون، وهو الجانب الأفضل، لأنه ستكون لديك كعوب كثيرات من بنات حواء لتلدغيها ودم عدد هائل من بنى آدم لتحقنى فيه فيروس الشر. اذهبى، اذهبى، ولا تنسى..."

تنسى؟ لقد حفظت بالفعل كل شىء عن ظهر قلبها. ذهبت ودخلت الفردوس الأرضية، وسَعَتْ متسلقة إلى أعلى شجرة المعرفة، وتكوّرت، وانتظرت. ظهرت حواء بعد ذلك بوقت قصير، تمشى برشاقة ومنفردة، بثقة ملكة

أدب ونقد


E.Khalifa
اسلام خليفة
2008

تعرف أنه لا أحد سيسرق منها تاجها. وممزقة بالحسد، كانت الحية على وشك استدعاء السُمّ إلى لسانها، لكنها تذكرت أنها كانت هناك بأوامر من الشرير ونادت حواء بصوت معسول. وأصيبت حواء بالذهول.

- "مَنْ ينادينى؟"

- "أنا التى أناديك، أنا آكل هذه الثمرة...

- "أيتها البائسة! هذه شجرة معرفة الخير والشر!"

- "هذا صحيح. أنا أعرف كل شىء الآن، أصل الأشياء وسرّ الحياة. واصلى، خذى قضمة، وسوف تفوزين بقدرات عظيمة على الأرض".

- "لا، أيتها الحية الغادرة!"

- "أيتها الحمقاء! كيف يمكن أن ترفضى عَظمة العصور؟ استمعى إلىّ، وافعلى كما أقول، وسوف تصبحان عددا هائلا من البشر، سوف تشيدون مُدنا، وسيكون اسمك كليوپاترا، دايدو، سميراميس. الأبطال سيولدون من رحمك وستكونين كورنيليا. وسوف تسمعين صوتا من السماء وستكونين ديبورا. وستغنّين وسوف تصيرين سافو. وذات يوم، إذا رغب الرب فى النزول إلى الأرض، فسوف يختار جسمك، وسيكون اسمك مريم الناصرية. فيم يمكن أن ترغبى أكثر؟ الملكية، الشّعر، الألوهية. أنت تتنازلين عن كل شىء بسبب طاعة حمقاء. وليس هذا كل شىء. الطبيعة ستجعلك حتى أكثر جمالا. الألوان المشرقة وكذلك الباهتة لأوراق الشجر، والسماء، والليل، سوف تنعكس فى عينيك. الليل، فى تنافس مع الشمس، سوف يعربد فى شَعْرك. أطفال رحمك سوف ينسجون لك أروع الملابس، ويبتكرون أزكى العطور، والطيور سوف تعطيك ريشها، والأرض أزهارها، وكل شىء، كل شىء، كل شىء..."

استمعت حواء بفتور. وصل آدم، واستمع إلى الحية، وأكد إجابات حواء: لا شىء يستحق المخاطرة بفقدان الفردوس، لا المعرفة، ولا القوة، ولا أىّ وهم دنيوى آخر. وحالما قالا هذا، تصافحا واستدارا بعيدا عن الحية، التى غادرتْ مندفعة لتخبر الشرير بما حدث...

الرب، الذى كان قد سمع كل شىء، قال لجبريل: "اذهب يا رئيس ملائكتى، واهبط إلى الجنة الأرضية التى يعيش فيها آدم وحواء، وخذهما إلى النعيم الأبدى، الذى يستحقانه على مقاومتهما لغوايات الشرير".

عندئذ وضع رئيس الملائكة على رأسه الخوذة التى تألقت مثل ألف شمس، وعبر السماوات فى لحظة، ووصل إلىّ آدم وحواء، وقال لهما:

"مـرحبـا، آدم وحـواء. تعـاليـا مـعى إلى الفـردوس التى فـزّتما بهـا لمقاومـتكمـا غـوايات الشـرير".

مندهشيْن ومـرتبكيْن، أحنى آدم وحـواء رأسيهما فى طاعة، وأخرج جبريل لهما يديه.

وصعد الثلاثة إلى المثوى الأبدى، حيث كان فى انتظارهما حشود من الملائكة يغنون.

"ادخـلا، ادخـلا. الأرض التى غـادرتمـاها مـتروكـة الآن لمخلوقـات الشـرير، الحـيـوانات الضـاريـة والحـاقـدة، النـبـاتات الضـارة والسـامـة، الجـو غيـر النقى، المسـتنـقـعات. الحـيـة الزاحـفـة، الكريهـة، اللادغـة سـوف تسـيطر على الأرض، ومـا من مـخلوقـات مـثلكمـا ستجلب بصيصا من الأمل والتقوى إلى مثل هذا الشىء البغيض".

كانت تلك هى الطريقـة التى دخل بهـا آدم وحـواء الجنة . على صوت كلّ آلات القـانون الموسيقية فيها، التى وحدت ألحانها فى ترنيمة للمرتديْن عن العالم...

... انتهت قصـتـه، وأعطى القـاضى طبـقه لدونا ليونور لكى تقدم له مـزيدا من الحلو، فيمـا كان الضيوف الآخـرون يحملقون الواحـد فى الآخـر بدهشـة ذلك أنهم، بدلا من تفسير، سمعوا سردا ملغزا، أو على الأقل قصة بدون معنى ظاهر. وكانت دونا ليونور أول من تكلم: "كنتُ على حق عندمـا قلت إن السنيـور فيلوسـو يعبث بنا. فـهـو لم يفـعل مـا طلبنا منه أن يفعل، كمـا أن الأمـر لم يحـدث بالطريقـة التى قال إنه حدث بهـا. أليس هذا صحيحا، أيها الأب بنتو؟"

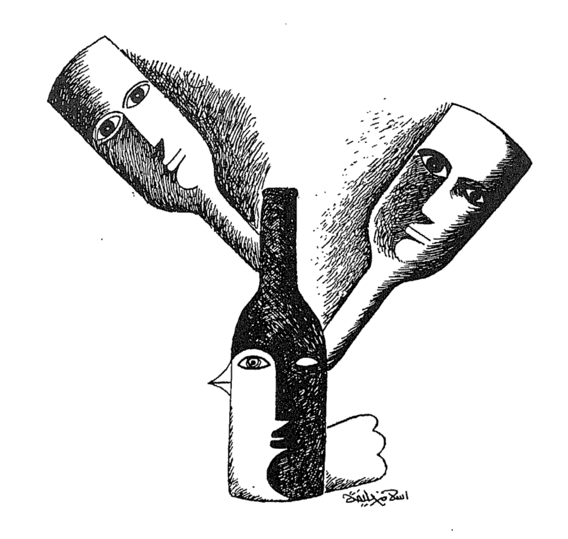
"القاضى الجليل سيعرف الرد على ذلك"، أجاب الكرملى، مبتسما.

ويمجرد أن رفع القـاضى ملعقة من الحلو إلى فمه، قال: "عند إعادة النظر، لا أعتقد أن أىّ شىء من هذا قد حدث بالفعل، لكنْ، يا دونا ليونور، إذا كان قد حدث فإننا لم نكن لنوجـد هنا مـسـتـمـتـعين بهذا الحلو، فـهو بكل إخـلاص لذيذ تمامـا! هل هو من صنع طباخ حلوياتك القديم من إتاپاچيبى؟" ■

هوامش

جواكين ماريا ماشادو ده اسيس Joaquim Maria Machado de Assis (١٨٣٩–١٩٠٨) البرازيل

× روائى وقباص ولد وعاش فى ريو دى جانيرو. وهو الأب الحقيقى .



للأدب البرازيلى الحديث، ومؤسس الأكاديمية البرازيلية للآداب ورئيسها حتى وفاته.

× تربو مجلدات أعماله الكاملة على واحد وثلاثين مجلدا، غير أن شهرته العالمية تقوم على إنتاجه الروائى والقصصى والشعرى منذ ١٨٨٠ وحتى وفاته، وتقوم بوجه خاص على رواياته الثلاث:

. مذكرات براس كوباس يكتبها بعد وفاته (١٨٨٠).

. كينكاس بوربا – الفيلسوف أم الكلب؟ (١٨٩١).

. دون كازمورو (١٩٠٠).

والروايتان الأخيرتان مترجمتان إلى العربية: كينكاس بوربا. ترجمة: الدكتور سامى الدروبى؛ دون كازمورو. ترجمة: خليل كلفت ■

قصة

ذات الاحفاد

عبد الرشيد الصادق محمودى

هل كان مهجورا أم مسكونا عندما جئت هنا أول مرة؟ لم أعد أذكر . وقلت للسائق أن ينتظر حتى اعود، وسرت فى الشارع الرئيسى فرايت أن كل شىء قد تغير. لماذا اصبح الشارع اضيق مما تصورت؟ لأنه امتلأ بالسيارات المصطفة على جانبيه؟ كان شارعاً سكنيا فأصبحت الطوابق الأرضية فيه تحتلها المحال التجارية. والبيوت الصغيرة ذات الحدائق زالت لتحل محلها العمارات. ولكن مازالت هناك بقية من الأشجار. أما البيت الذى كنت ابحث عنه فلم أر له اى أثر.

وتوقفت أمام إحدى العمارات. لعل البيت كان هنا. ها هنا فيما يبدو كان بيت صغير من طابق واحد تحتله شقة واحدة لها شرفة منخفضة مطلة على الشارع وحديقة مظلمة لها سور حديدى وباب ضيق. ومن هذا الباب تسللنا واخترقنا الحديقة بسرعة فى اتجاه الشقة. كانت درجات السلم الخمس تؤدى إلى غرفة الجلوس ذات الشرفة. ولكن كل ذلك قد زال . هناك الآن عمارة شاهقة الارتفاع اشعر بدوار كلما رفعت عينى لأعد طوابقها . أم أن شعورى بالزمن الذى مر هو سبب الدوار؟

كانت الليلة رأس السنة. وعلى تلك الناصية فى مواجهة القصر وقفت انتظر رضا. قلبى يخفق بشدة. كان قد أخبرنى قبل الموعد بساعات أنه هو وزميلان له يريدون الاحتفال فى شقته. حفلة على الضيق. بعض

أمرت السائق أن يهدئ السير ويدور حول القصر. ولما بلغنا البوابة هبطت لأتأمل المبنى القديم. النافورة مازالت قائمة بالقرب من البوابة. وها هما تمثالا الأسدين الرابضين. والقصر مظلم.. من الواضح أنه مهجور.

المزات وسجائر وزجاجة روم براميلى». قلت: «الأكل لا يعنينى .، ما يعنينى هو العدد. أنتم ثلاثة لا غير. اليس كذلك؟، فأقسم بالله العظيم أن العدد لا يتجاوز ثلاثة. واتفقنا على الأجر: خمسين قرشا للشخص. وقلت له إننى سأقبض الأجر عن كل واحد فور دخوله علىّ؛ فوافق. كنت قد تعاملت مع رضا مرتين قبل ذلك، وعاملنى معاملة حسنة. ففى المرتين دفع الأجر بسهولة وأعطانى علبة سجائر بلمونت خارج الحساب. وفهمت منه أنه كان ميسور الحال. أبوه العمدة يرسل إليه عشرة جنيهات كل شهر عدا إيجار الشقة. وكان رضا يضحك ويقول: «عشرة جنيهات خبطة واحدة: مرتب موظف فى الدرجة السابعة. رغم أننى أعيد التوجيهية للمرة الثالثة. ولكننى آخر العنقود وحبة عين أمى. كان أشقر أزرق العينين يتهدل شعره على الجانب الأيمن من وجهه فيغطى خده. وكان دائم الضحك والتنكيت.

تسللنا إلى داخل الحديقة المظلمة كما أراد رضا حتى لا تنتبه زوجة البواب «الشلق»، وصعدنا درجات السلم على أطراف أصابعنا. ووجدنا فى انتظارنا شابين يدخنان بالقرب من الشرفة. وكان كل شىء كما وصف رضا. فعلى المائدة فى وسط الغرفة رأيت الطعام والسجائر وزجاجة الروم، وسألته: «من الأول؟، فرمق زميليه قبل أن يضحك : «أنا بطبيعة الحال. وبعد أن خرج رضا بربع ساعة جاء دور الشاب الثانى، وسارت الأمور حسب الخطة. وأصبح معى إذن جنيه كامل، ولم يبق إلا الزبون الثالث ونصف الجنيه الأخير. وسمعت رضا يناديه باسم «شحته»، فلما دخل شحته على القى سيجارته على الأرض وداس عليها بعصبية. وخلع قميصه فلاحظت كيف كان قويا عريض الكتفين غزير شعر الصدر. ولكنه كان متوترا. وقال : «افتحى ساقيك». وأصابنى نفور منه. وكلما زادت خشونته اشتدت مقاومة جسمى له. ولعلنى تخشبت. ثم دب الشجار بيننا. وظهرت بوادر العنف على وجهه عندما رآنى أهم بارتداء ملابسى الداخلية. فلم آبه له. وعدت إلى غرفة الجلوس وهو يسب ويلعن.

قال رضا وهو يضحك: «يا جماعة هذه ليلة مفترجة. وليس هناك داع للنكد». وأخبرته همسا أن صديقه بعد أن انتهى صار يطالب بدور ثان. قال: «أعطه دورا ثانيا فى هذه الليلة المباركة، قلت: «ليس هذا ما اتفقنا عليه». وتدخل شحته ليقول إن «بنت الكلب» كانت السبب فى إنتهاء العملية بسرعة، وإنه «لم يأخذ حقه».

وكدت أوافق إرضاء لرضا، ولكنى تنبهت فجأة إلى أن فى الغرفة أربعة شبان آخرين لا يستطيع بعضهم إخفاء تأهبه انتظارا لدوره. قلت لرضا: «ليس هذا ما اتفقنا عليه». وبان عليه الحرج. وعندئذ تدخل الشاب صاحب الدورل

الرابع. قال : «الليلة هى رأس السنة. كل سنة وأنت طيبة. وستحصلين على الخمسين قرشا من كل واحد حسب الاتفاق». ولكننى رفضت. وبدا شحته متحفزا. وهمس الشاب فى أذنى: «شحته صعب. رئيس فريق الملاكمة فى المدرسة». فصحت : «لن أقبل» . وقبض شحته على ذراعى بقوة فتملصت منه.

وأصابنى الرعب . واتجهت دون تفكير إلى شاب هادئ كان يجلس فى الركن وحده. وجلست إلى جانبه. وحاولت أن أشرح له فقال: «أنا أفهم ما حدث». كان نحيلا شاحب الوجه وكان يدخن بشراهة. وقال: «الخطأ خطأ رضا. أخبرنى عندما دعانى إلى هذا الحفل أننى سأكون واحدا من ثلاثة. ثم آتى إلى هنا فأرى أننا سبعة . غير معقول». «وتوسلت إليه»: أرجوك. أنا لا أستطيع تحمل هذا العدد. ثم هذا الحيوان شحته». وهز رأسه: هذا الحيوان شحته، وأعطانى سيجارة: «دعينى أفكر». وقال: «شحته هو المشكلة. هو مصدر الخطر الآن. فهو ليس غاضبا منك بقدر ما هو ناقم على نفسه. إنه يشعر بالإحباط لأنه لا يكاد يلمس امرأة حتى يفقد القدرة على التحكم فى نفسه. مسكين. لذلك يريد أن يحاول مرة ثانية، قلت: والآن ما العمل؟ قال: أنا شخصيا منسحب. لا أريد منك شيئاً . ولكن لماذا لا تحاولين استرضاء شحته على الأقل؟ لا يغرك طوله وعرضه، فهو طفل فى الحقيقة . ولن يستغرق الأمر أكثر من دقيقة. قلت: لا أطيقه. سأتقيأ إذا لمسنى».

ووضعت كفى على ساقه وأخذت أدلكها: «أتوسل إليك أنقذنى منهم. أخرج بى من هنا، وسأذهب معك إلى أى مكان تريده. ولن أطالبك بأى أجر. سأقضى معك الليلة إذا أردت مجانا. فقط أخرج بى من هنا». وشد نفسا طويلا من سيجارته: سأحاول. ولكن ليكن فى علمك أنهم يمكن أن يعتدوا على بالضرب أنا نفسى. إذا حدث ذلك فسير غمونك على ما يريدون.

وأطفأ سيجارته ونهض. وقال لرضا: «إذا لم تدعوا هذه البنت وشأنها فسأذهب إلى البلد وأخبر عمى العمدة بكل ما حدث. وليكن ما يكون. قال رضا: يا خليل يا ابن اللئيمة. أهكذا تغدر بى، وصاروا جميعا يهمهمون واشتد اللغط وتوجه خليل إليهم جميعا: سأخرج مع هذه البنت. وإذا أراد أحد أن يعترض طريقنا فلابد أن يتعارك معى. هل انكمشوا عند سماع هذا التحدى؟ ذلك ما تخليته أو تمنيته. إلا شحته بدا وكأن الشرر يتطاير من عينيه، وكانت عضلاته متقلصة. وسار إليه خليل. ووضع يده على كتفه: السنا أخوين؟، قال شحته: أنت ابن كلب. قال خليل وكأنه لم يسمع السباب: الم نتعاهد ذات يوم؟ ألم تقل لى إنك ستكون دائماً

إلى جانبى تناصرنى وتدافع عنى فى أى شجار مع اى إنسان؟ قال شحته بجفاء: ولكنك تتدخل الآن فيما لا يعنيك؟ قال: «كيف لا يعنينى الأمر وأنا أخوك. الذنب ليس ذنب هذه البنت، وليس ذنبك. رضا هو الذى أخطأ. وقد قررت أن أخرج مع هذه الفتاة دون أن يمسها أحد منكم . فهل تريد أن تتشاجر معى؟ »قال شحته: ولكنك أنانى تريد أن تنفرد بها. قال خليل: سأعوضك عنها . إليك الفلوس التى دفعتها . ولم تضع لك اى حقوق إذن. واسترخت عضلات شحته ولكنه لم يهدأ تماما إلا عندما وعده خليل بأن يذاكر معه الجبر والهندسة كجزء من التعويض. ولف يده حول كتفه وقلبه على خده.

وسرت فى الشارع متشبثة بذراع خليل. كنت فخورة به . وأوضح لى أن رضا وشحته كانا زميليه فى المدرسة الثانوية ولكنه انتقل إلى الجامعة وتركهما يعيدان التوجيهية سنة بعد أخرى. وتوقفنا عند إحدى العمارات. قلت: «أين ستذهب بى؟، قال: سنصعد إلى الطابق السادس . انا أقيم مع عمتى وزوجها . وهما ينامان مبكرا. ولكن لابد من الهدوء».

وفى غرفته قال: «لابد أن نتعشى». وكنت أفضل أن أعطيه «مكافأته» وأنصرف، ولكنه اصر على أن نتناول العشاء لأنه فيما قال جوعان. وعند عودته ببعض المأكولات قال: «طعام لا يصلح للاحتفال، ولكن هذا هو كل ما وجدت فى الثلاجة أما عن المشروبات، فأنا آسف. الخمور لا تدخل هذا البيت وحدثنى عن الروم البراميلى فقال: «لقد جربته. شراب مقزز. يخيل إلى عندما أشربه أننى أضع فى جوفى ماء نار».

وبعد العشاء شربنا الشاى دون أن يحدث شىء. قلت: ألا تريد أن تأخذ حقك؟.

قال مندهشا:

– اى حق؟

– اعنى ألا تريد أن تنام معى؟

فضحك:

– تعنين ذلك؟ أنت لست مدينة لى بشىء. تستطعين أن تنسى الموضوع تماما.

وشعرت بالغيظ قلت:

– ألا ترغب فى؟ ألا اعجبك؟

قال:

– لا أريد ذلك.

ولكنك انقذتنى منهم لكى تنفرد بى.



- هذا ما قاله شحته. ووافقته لأنه لم يكن ليفهم غير ذلك. الحقيقة هى أننى أردت فقط أن أخرج بك من ذلك المكان.

- فلماذا أتيت بى إلى مسكنك؟

قال بعد فترة من الصمت:

- لأنها ليلة رأس السنة. ولا أريد أن أقضيها وحدى. هل لديك مانع؟

ونظرت فى الساعة:

- الوقت قد تأخر، ولا أعرف كيف سأعود إلى بيتنا.

- هذا صحيح . فات موعد الأوتوبيسات. ولن تجدى هنا سيارة أجرة بسهولة. ولكن إذا كنت حقا تريدين الذهاب . فسأصحبك إلى الميدان القريب. قد نجد وسيلة مواصلات هناك.

ولكننى كنت أريد أن أبقى معه. وقال:

- إذا قضيت الليلة هنا، فلن يكون باستطاعتك الخروج قبل السادسة والنصف صباحا. عمتى وزوجها يستيقظان فى الخامسة والنصف ، وتبقى الأنوار مضاءة حتى يخرج زوج عمتى إلى العمل . وعندئذ تعود عمتى إلى فراشها فلا تنهض قبل منتصف النهار. وتستطعين الذهاب دون مشاكل فى أى وقت فيما بين السابعة والنصف والحادية عشرة. ولكن علينا أن نلزم الهدوء التام وخاصة فى فترة استعداد زوج عمتى للخروج.

وكان سرير خليل يحتل الجزء الأكبر من الغرفة فلا يشاركه فيها إلا مكتب صغير ومكتبة صغيرة وكرسى واحد. وقال:

- سأنام هنا على الحافة. وستنامين أنت فى الداخل.

فلما رأيته يضع وسادة طويلة فاصلة بين مكانى من السرير ومكانه،، عاد لى شعورى بالغيظ:

- ولماذا هذا الفاصل؟ كأنك تخاف أن يلمس جسمى جسمك؟

- هناك أكثر من سبب. أولا أنا لم أضاجع مومسا قط.

،مومس؟، كان للكلمة وقع جارح على نفسى. قلت:

- أنت كذاب ومنافق . لماذ ذهبت إلى شقة رضا وقبلت أن تقف فى ذلك الطابور؟

- زين لى رضا الموضوع. قال: ،لا يمكن أن تقضى ليلة رأس السنة وحدك، وقد آن الأوان لكى تجرب،. ورغم أننى لا أحرص على الاحتفال برأس السنة، فقد خيل إلى أننى إذا لم انضم إليهم فسأعانى بالفعل من الوحدة. وقلت لنفسى: ،ولم لا؟ آن الأوان لكى أجرب،. ولكن الم تلاحظى كيف كنت منهارا فى ركنى؟ كنت

أرتعد رعبا. كنت أشعر بالخوف من مواجهتك عندما يأتى دورى. وقد حمدت الله لأنك تمردت عليهم قبل أن يأتى. وإذا كنت أنقذتك منهم فأنت أيضا أنقذتني من ذلك الموقف الصعب. وليس هناك إذن دائن ولا مدين.

وكان يرقد مديرا ظهره لى عندما قال.

- وأنا أعيش قصة حب.

- وأين هى حبيبتك؟ ألا يحدث بينكما شيء.

- لا شيء غير القبل.

- حب رومانتيكى كما يقولون. ولابد أنكما تعاهدتما على الإخلاص.

ولكن يبدو أنه لم يلاحظ نغمة السخرية. وواصل الحديث:

- تعاهدنا على الإخلاص. ولكننى عندما ذهبت إلى شقة رضا كنت أريد أن أخونها. خيل إلى أن أفضل طريقة لإنهاء العلاقة إلى الأبد، للتخلص من حبها ، هى أن أخونها بطريقة شنيعة.

- ولماذا تريد أن تنتهى من حبها؟

- لأنها تسكن بالقرب من هنا وحبها يسيطر على حياتى.

قلت:

- قريبة؟ أين هى إذن؟

-تسكن مع أهلها بالقرب من القصر. غير أن أهلها رفضوا أن يزوجوها لى.

وبدأ يضحك:

- وهى قريبة إذن ولكنى لم أعد أستطيع الاقتراب منها. أردت أن أخونها حتى أتخلص منها. ولكننى فشلت كما ترين.

قلت: «كلا لم تفشل». وعبرت إليه الوسادة عارية، فتملص برفق. وقال: «إلزمى مكانك» «الله يهديك». فعدت إلى مكانى من الفراش وأنا حانقة عليه. وتهيأت للنوم لو لا أنه قال فجأة:

- كيف بدأت هذه الـ.. هذه الـ.. مهنة؟

- أنا يتيمة من أسرة فقيرة، وقد أعتدى على زوج أمى، فاضطررت إلى ترك المدرسة والهروب من البيت. والبقية كما تعرفها.. ووجدت عملا فى مكتبة بشارع الفجالة، وهو موقع مناسب لأنه قريب من شارع الملكة حيث أسير آخر النهار فى انتظار من يطلبنى.

وهناك التقيت برضا لأول مرة. وبالمناسبة ابن عمك رضا ظريف وأنا استلطفه، ولو أننى التقيت به فى ظروف أخرى لوقعت فى حبه.

قلت ذلك لأثير غيرته. ولكنه لم يأبه لذلك:

- إنه ليس ابن عمى. عائلتى تقيم فى عزبة تابعة لعزبة أبيه العمدة. وكل شبان الناحية يطلقون على أبيه صفة العم. والآن إلى النوم. تصبحين على خير.

ولكنه لم ينم. فبعد قليل استأنف الضحك:

- عندما أخبرت العمدة برغبتى فى خطبتها قال: «لأهل الفتاة أرض فى الجيزة، وكان أبوها رحمة الله عليه من أصدقائى. وحاجاتنا مقضية بإذن الله. فإخوتها لابد أن يكونوا من خيرة الناس.» وقرر العمدة أن يحسم الأمر على طريقته. فلم تشرق شمس الصباح حتى كان على متن مهرته مرتديا الجبة والقفطان وممسكا بمنشته ذات المقبض العاجى ، بينما كنت ألهث خلفه على ظهر حمار على السكة الزراعية، وركبنا القطار المتجه إلى القاهرة. وقابلنا أخا الفتاة الأكبر وأمها. وأفاض العمدة فى الإشادة بالوالد الفقيد والترحم عليه قبل أن يدخل فى الموضوع: «خليل هذا ولدى وهو أمانة فى عنقى بعد أن انتقل أبوه إلى رحمة الله. شاب فاضل متفوق فى دراسته لا تفوته صلاة . لذلك جئنا نطلب القرب منكم ونطلب له يد كريمتكم. أما عن المهر فهو كما ترون. ونحن مستعدون وأنا متكفل بكل شىء بإذن الله». ولكن العمدة خرج من القصر وهو يضرب كفا بكف لأن طلبه رفض بأدب . قال أخوها إن البنت مخطوبة لأحد أقاربها منذ أن كانت فى السابعة من عمرها. ثم انتاب العمدة فى طريق العودة ما يشبه الذهول. فلما امتطى مهرته تنفس الصعداء وقال: «لا حول ولا قوة إلا بالله. إنهم يكذبون. لقد عرفوا أنك ابن رجل فقير ولم ترث من الأطيان مثل ما لديهم».

وخيل إلى من صوت تنفسه أنه بدأ ينام. فلمست كتفه:

- أنت تعتقد أننى غير نظيفة. أليس كذلك؟

فمد يده عبر الوسادة:

- هات يدك.

وقبض على كفى . وكان يتثاءب عندما قال:

- قصة عمك الذى اعتدى عليك تبدو لى مختلفة.

قلت:

- فإذا أخبرتك أن بداية قصتى كانت عملى كموديل لطالب فى كلية الفنون الجميلة ووقوعى فى حبه، فهل تصدقنى؟

- أنت على أى حال مازلت مبتدئة فى هذه المهنة. وباستطاعتك أن تتركيها.

وعلى ذلك الوضع نمنا . ولكن شعرت فى الصباح وأنا بين النوم والاستيقاظ أن هناك من يراقبنى. فلما فتحت عينى وجدته جالسا على المقعد فى مواجهتى . قلت:

- لماذا تحملق فى؟

- كنت اتأمل ملامحك وانت نائمة. لم أكن ادرك انك جميلة إلى هذا الحد.

ولما هم بالنهوض لإحضار الإفطار قلت له:

- أنا لا يعنينى الإفطار. تعال وأجلس هنا إلى جانبى.

فجلس على حافة السرير. قلت:

- هل أنت متأكد انك لا تريد شيئا منى؟

فأخذ يمسح بكفه على رأسى:

- أتمنى أن آخذك فى حضنى ولكنى لا أستطيع. آنا آسف.

ونهض.

وسألته ونحن نشرب الشاى:

- ما رأيك فى أن نلتقى ثانية؟

- وما جدوى ذلك؟ لقد شرحت لك موقفى؟

- أعنى أن نلتقى كأصدقاء.

ولكنه ، لم يكن متحمسا للفكرة. قلت:

- لماذا لا تعاهدنى كما عاهدت شحته؟

- شحته؟ وعلام أعاهدك؟

- إن تعاملنى كابنة عم؟

فضحك، وقال:

- هذه أعمال مراهقين. كنا فى المدرسة سويا. وكان شحته أقوى الطلبة، وكنت أنا أذكاهم، فتعاهدنا: أنا أساعده فى المذاكرة، وهو يدافع عنى فى أى معركة. وهو طيب القلب فى أعماقه، ومازال كما رأيت محافظا على العهد.

قلت:

- إذا تعاهدنا لن أطلب منك الكثير. اريد فقط ان نلتقى بين حين وآخر فنذهب إلى السينما أو تشترى لى جيلاتى فى أحد الكازينوهات المطلة على النيل.

ووافق . وشرحت له كيف نحدد موعدا للقاء:

- تأتى إلى شارع الفجالة قبل السابعة مساء بقليل فى يوم الاثنين أو الخميس. وتمر بباب المكتبة التى أعمل بها أو تقف امام البترينة

وتتظاهر بأنك تتفرج على ما فيها حتى المحك. وبعد ذلك تنتظر خروجى على الناصية المطلة على باب الحديد.

قال بعد تردد:

- الاثنان والخميس فقط؟ ما شاء الله. ماذا يحدث لو أتيت ووجدت رضا فى انتظارك أيضا.

- رضا حبوب. ولن يحدث شىء بينكما . يستطيع أحدكما أن يتنازل للآخر. فإذا تنازلت أنت لقيتك فى الاثنين أو الخميس التالى.

واحتضنته وقبلته:

- اعتقد أنك تفهم الآن. صداقتى لن تكلفك الكثير. فهل تعاهدنى؟

- أعاهدك.

وتصافحنا تأكيدا للعهد.

وسرت عائدة نحو الميدان الذى يتوسطه القصر. كيف عرف خليل أن القصة التى رويتها له عن بداية عملى كمومس كانت مختلفة؟ كان «ابن لئيمة» بالفعل كما وصفه رضا. لم يكن وسيما ولا خفيف الظل مثل «ابن عمه»، بل لعله كان أقرب إلى الدمامة. ولكنه استرعى انتباهى منذ رأيته لأول مرة. ومازالت صورته وهو جالس وحده واضحة فى ذهنى كأنما حدث كل ذلك أول أمس. ولكن الزمن مر بسرعة. وقد وقعت منذ تلك الفترة أحداث كثيرة. اختفى رضا من حياتى بعد سنة تقريبا. اختفى فجاءة كما ظهر فجأة. أما خليل. فلم يأت قط إلى شارع الفجالة. ولم يصطحبنى إلى السينما، ولم يشتر لى جيلاتى. وأنا اليوم عجوز ذات أحفاد ■

قـــصـــــة

أنـــا أمـــــــــــــــه

محمود قناية

امرأة عجوز، منحنية الظهر قليلا، فى هذا الصباح كانت تمشى فى نشاط على غير عادتها، رافعة قامتها فى زهو واعتزاز..!

عبرت الشارع الكبير إلى ميدان التحرير، ومضت مع اتجاه عبور المشاة إلى ميدان الشهداء.. كان الميدان خاليا من المارة، محاطا برجال الأمن.. أشاحت بوجهها إلى بعيد، ثم انعطفت إلى نصب الجندى المجهول بنظرة حزينة، كانت تحمل الحقيبة التى بها أكياس المناديل الورقية التى تضعها أمامها تحت قاعدة النصب كل يوم، فيحسب البعض أنها تستدر بها الصدقة ويعطفون عليها.. وهى على مضض تقبل حنوهم .. رافضة التسول غير راغبة فيه! ومع ذلك كانت البلدية لا تنفك تطاردها، إلى أن قام الحاج زهران جارهم القديم وصاحب قهوة الميدان وتحدث عنها مع المسئولين، فتركوها فى مكانها بقرب النصب، بشرط الا تظهر أمام السياح الأجانب!

هذا الصباح لمحها الحاج وهى تسير، كان يجلس إلى مكتبه بالقهوة، فقام وهرول نحوها وقال:

- تعالى يا رضوى .. النهاردة ٩ مارس عيد المحاربين، مش حتقدرى تقعدى فى مكانك..

أنت نسيتى وإلا إيه...؟

نظرت إليه مندهشة .. معاتبة:

- ليه يا حاج زهران؟ أنا منسيتش .. بس كان عندى أمل اكون قريبة

أدب ونقد

منه النهارده!
- أنت شايفه رجال الأمن، الاحتفال حيحضره مسئولون كبار!
- بس ده أهم يوم بالنسبة لى يا حاج .. وأنت عارف!
- يا بنت عمى علشان أنا عارف، تعالى اشربى الشاى عندى فى القهوة لغاية ما يخلص الاحتفال!
رمت نصب الجندى المجهول بنظرة مفعمة بالحب والحنين، وغرقت صورته فى فيض الدمع بعينيها فغمغمت «حاضر يا حاج»!
أمسك يدها فى حنو ، تعثرت قدماها، استندت على زنده ، رفضت أن تجلس داخل القهوة وقال:
- أنا حاقعد على الرصيف، من هنا أقدر أشوفه فى الاحتفال!
- براحتك يا بنت عمى.. كل سنة وانت طيبة..
- وانت طيب يا حاج!
راحت تتأمل رحلتها.. عادت إلى شبابها وهى فتاة صغيرة تتعلق بأبيها كلما خرج من البيت ليتسوق لهم احتياجاتهم.. كان عاملا فى شركة قناة السويس.. وكان وسيما ورثت وسامته وعينيه الجميلتين.. وأحبت التمشية على شاطئ القناة معه.. نقل إليها محبته للوطن وعشقه للبحر، كم حدثها عن خير القناة التى لو عادت ملكيتها إلى الوطن لتغيرت حياتهم، وكان يهيم بنظرة مستشبرة فى مستقبل سعيد لهم وللأهل والجيران.. وفى أصيل يوم رآها حسنين مساعده فى العمل تقف بجانب أبيها.. كانت لم تزل صغيرة تتحرك فى نشاط، فرحة تتكلم باعتزاز فنتيجة شهادة الابتدائية تقول «رضوى ناجحة» هكذا شاءت الأقدار .. فبعد أيام جاء حسنين مع أهله إلى بيتهم ، خطبوها إليه وبعد عامين تزوجت وأنجبت مصطفى .. صورة من جده ، أجمل ما فيه عيناه، يكبر مصطفى ، لم تنجب غيره.. هو وحيدها ، ورث عشق البحر عن جده، فتطوع فى البحرية.. وتمضى سنوات وفى ٧٣ تدور ملحمة أكتوبر المجيدة.. ويشترك مصطفى فى المعركة لكنه لا يعود .. يصير مصطفى مجرد جندى من آلاف الجنود الأبطال الذين أتوا بالنصر .. شهيدا من الشهداء جسده ذاب فى مياه قناة السويس أو طمر فى رمال سيناء..
لم يتحمل حسنين والده الخبر ، مات بعد أيام من نبأ استشهاده، وعاشت هى وحيدة.. تنظر إلى الأطفال وهم ذاهبون إلى مدارسهم وتقول: هؤلاء أبناء مصطفى الذين تمناهم، تنظر إلى الفقراء والمساكين فى طريقها وتقتسم ما معها وتقول: مصطفى كان يحلم بألا يرى محتاجاً أو محروما، تنظر إلى الفتيات

وتبتسم وتقول : هذه الفتاة التى تمشى جميلة وحييه وتطل من عينيها الطيبة والرقة والوداعة، لو قدر لمصطفى أن يراها لأحبها وطلب منها ان تخطبها له وحين كانت تنظر إلى المرآة وتقع عيناها فى عينيها .. تقول: لستما عينى أنتما عيناه الجميلتان ويفيض الدمع فتجففه حتى لا يراها دامعة!

واليوم من يدرى بها..؟ غاية أمانيها أن يعرف الناس من هى! لا تريد شيئاً من الصحف ولا من التليفزيون ولا من الراديو، سوى أن يذكروا أنها أمه.. أم الشهيد البطل الذى تحلق روحه مع زملائه فوق نصب الجندى المجهول!

وسمعت أصوات السيارات العالية وحدث هرج.. انشقت الأرض عن عشرات من الضباط الكبار، اصطف الجنود كالبنيان المرصوص، عزفت الموسيقى، أطل سكان المبانى من الشرفات، وقفت رضوى منحنية الظهر، تركت حقيبة مناديلها على الطاولة، كان الزحام يحجب عنها نصب الجندى المجهول، لمحت عربات تحمل باقات الزهور وهى تمضى مسرعة، بمرور الوقت وازدياد الزحام لم تستطع أن تتحمل احتجاب المشهد عنها.. وقفت على الطاولة، حاول عسكرى أن ينزلها وهو يزعق:

- ممنوع يا ست .. ممنوع يا أمى!

هتف الحاج زهران:

- اتركها يا بنى .. خليها تتفرج!!

من مكانها العالى رأت رضوى المسئول الكبير يقف أمام نصب الجندى المجهول وسمعت عزف الموسيقى ، وشاهدت الرجل وهو يتقدمه ، يحمل باقة الزهور .. ويضعها .. ويقرأ الفاتحة، وسمعت النداء العسكرى، ثم رأته وهو يحيى مرافقيه ويركب سيارته.. ويغادر المكان بعد أن التقطت الصور وسجلت كاميرات التليفزيون مشهد الاحتفال.

وفى دقائق ، عاد الميدان إلى طبيعته ، مرقت عربات كانت تنتظر انتهاء الاحتفال، ارتفعت أصوات الباعة، ازدحم الميدان بالمارة، اختفى رجال الأمن، انتشرت أوراق وزهور داستها الأقدام وعجلات المركبات..

وقفت رضوى وراحت تحلم بيوم ينزل فيه المتفرجون من الشرفات إلى الميدان، وينضم إليهم الجالسون فى المقاهى، والراكبون فى السيارات ومعهم الباعة والطلبة، والواقفون أمام المحلات من الرجال والنساء.. ويشترك معهم رجال الأمن حيث يحيطون بآباء وأمهات الشهداء.. بزوجاتهم وابنائهم يفسحون لهم الطريق أثناء الاحتفال .. غير أنها فجأة انتزعت من الحلم على صوت سيارة مارقة فهرولت نحو النصب .. وجدت مكانها خاليا ، تساءلت:

أين باقات الورود التى شاهدتها أثناء الاحتفال..؟

بحثت هنا وهناك .. لم تجد وردة واحدة!؟

تركت المكان ، وعادت تهرول، كانت تتعثر فتنحنى ثم تقف .. وتشد قامتها وهى تلهث وقالت لنفسها : مرت السنون .. كبرت يا رضوى! من يصدق أن الوطن أخذ منك مهجة قلبك منذ أربعة وثلاثين عاما!

وجدت نفسها أمام محل الزهور، كان صبى يكنس الرصيف وينثر ماء على الأرض، اقتربت منه، أعطته جنيها، نظر إليها فقالت:

- عايزة وردة بيضا ..

قال الصبى: خمسة جنيهات يا ستى..

أخرجت كيس النقود .. وراحت تخرج كل ما فيه.. وتحصى القروش .. وأوراق النقد الصغيرة..!

لمحها صاحب المحل، سأل الصبى:

- عايزة إيه الست دى..؟

- عايزة وردة بيضاء بجنيه..!

سألها الرجل: أنت عايزه الوردة ليه يا حاجة..؟

- علشان أحطها عند ابنى مصطفى..

- هو فين يا ستى..؟

- هناك مع صحابه، جوه الشاهد..!

- شاهد مين يا ستى...؟

- شاهد الجندى المجهول..!

متأثراً نظر إليها الرجل طويلا .. وقال للصبى:

- ادخل يا رضا.. هات وردتين.. واحدة للشهيد مصطفى، وواحدة لصحابه، خلى فلوسك يا أم الشهيد ، الحساب خالص.!

قالت رضوى: شكراً يا سيدى.. انا ادفع ثمن وردة ابنى..

حضرتك تحطى الورد اللى أنت عايز تحطيه ..لكن وردتى انا ادفع ثمنها .. انا امه.!

سكت الرجل .. ثم أخذ منها جنيهاً وأعطاها الوردة وهو يقول:

أنا طاوعتك .. احتراما لرغبتك.!

حملت رضوى الوردة فى حنو .. مضت بها كأنها تحمل حفيداً عزيزاً.!

كانت سعيدة بها ترنو إليها وتقبض عليها برفق بالغ .. وأسرعت الخطى



وهى تحكم شالها السويسى الذى اعتادت ان تتوشح به فى ذكرى انتصار أكتوبر.. واتجهت إلى نصب الجندى المجهول ، مسحت بيدها على البناء الرخامى.. اغرورقت عيناها بالدمع .. قبلت وردتها .. همست إليها بكلمات .. وضعتها على النصب، كانت تعانى غصة فى الحلق.. وإلما فى الصدر.. وفاض الدمع وتساقط.. فابتلت به القاعدة الحجرية..!!



مـــــاتـت أزهـار جـنـيـن

إلى جميع الشهداء
الذين سقطوا تحت ركام
مجزرة مخيم جنين ثم دفنوا
فى مقابر جماعية

د. شوقى العمرى

-١-

إستمعوا:
يا سكانَ الكرةِ الأرضية
إستَمِعوا
مَجزرةٌ كُبرى حدَثتْ
ضدَ الإنسانية
المجرمُ وَالقاتلُ شارون
إستَمِعوا
مَجزرةٌ قادَتها نَجمةُ صهيون

❖❖❖

بكائية :
ماتَ المخيمُ فى الغُروبْ
ماتَ المخيمُ وَالعصافيرُ
الصغيرةُ
فوقَ جُنحِ الليلِ
تَبدأُ بالنحيبْ
شَجرٌ يَميلُ مع الرياحِ وَيَنحنى
فوقَ الجُسومِ على الدروبْ
ماتَ المخيمُ فى الغُروبْ

❖❖❖
❖❖❖
❖❖❖

صلَبوا على جدرانهِ الأطفالَ
وإقتَلعوا العيونْ
قتَلوا الفتَى المعَشوقَ
قَصّوا شعَرهُ وَيَديهِ

وَاغتصبوه
ثم رَمَوهُ فوق الشوكِ
وانطفأ الفتَى
وبَكتْ على دَمهِ الغصونْ
لا تَحزنى يا أمُّ
إن حمَلتهُ فى أكبادِها الأطيار
وانطلقتْ بَعيداً فى السَماء
هوَ فى البلادِ
ووَجهُهُ الفضىّ لا يَفنَى
يَظلُّ منوَراً كالشَمسِ فى وَضَحِ النَهار

❖❖❖

❖❖❖

-٢-

فلَنْ تأخذونى أسيرا
ولَنْ تأخذونى طَريدا
وَلنْ تأخذونى قَتيلا
وَلكنْ
شَهيداً .. شَهيداً .. شَهيداً
وَلنْ يؤخذَ الشعبُ
لَنْ تُؤخذَ الأرضُ
لَنْ يؤخذَ الشَجرُ المترامى على جرحِ
قَبرى
ستَبقى القَوافلُ كالسيلِ
كالنارِ تَجرى
ويَصعدُ فوقَ المنائرِ طَيرٌ
يُغنىّ
وَيُرسلُ زَهراً على كلِ
صَدرِ
وَيُرسلُ خَيلاً
وَفى باطنِ الأرضِ خَيلٌ
يَجوبُ البلادَ يُطاردنى
كىْ أفجّر نَفسى
وأحيا شَهيدا
تُهاجِرُ هذى العَواصِمُ خلفَ دماءِ
الضَحايا
تَموتُ من الخَوفِ
تَنأى بَعيدا
فلَنْ تأخذونى أسيرا
وَلنْ تأخذونى طَريدا
وَلنْ تأخذونى قَتيلا
وَلكنْ
شَهيداً .. شَهيداً .. شَهيداً

❖❖❖

❖❖❖

-٣-

أتساءَلُ : أينَ النَار ... ؟
خرَجَتْ من نَافذتى
خرَجَتْ من جَسَدى
دَقّتْ فى الشَارعِ غُصناً
مِنْ دَمهِ
مِنْ دَمِنا
صَارَتْ حَجَراً
صَارَتْ أحجار

❖❖❖

-٤-

مَاتَ وَلمْ يَعدْ لَه أثر
كَأنما صَواعقٌ مِنَ الجَحيمِ أطبَقتْ
عَليه
فَغَابَ تحتَ الردمِ واندثرْ
وَسَالَ فى أرجائهِ بَحرٌ مِنَ الدِماء
بَحرٌ يُغطّى كلَ ذرَةٍ مِن الترابْ
وَ خَلفَ هذهِ السفوحِ كانَ قُرصُ
الشَمسِ يَختفى
وَ مَوكبٌ مِن الطيورِ فى الفَضاء
يَحملُ نَعشَ طائرٍ مُمزَقِ الأحشاء

❖❖❖

-٥-

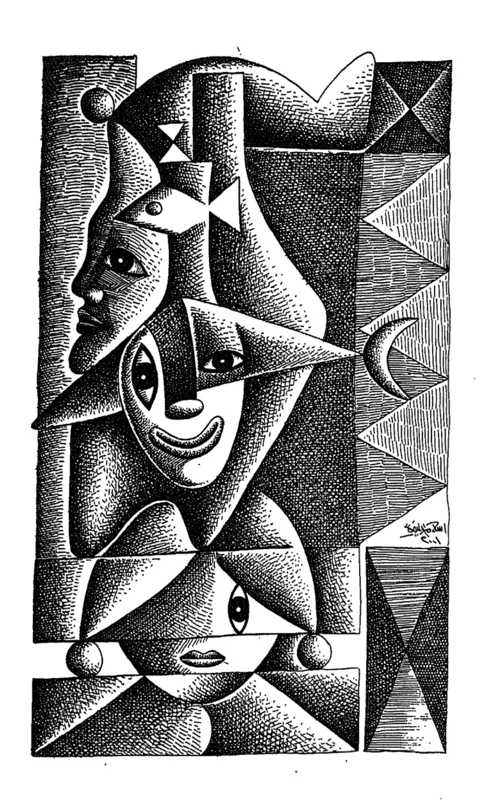
تَوقّفى عَن البُكاء
فَلَمْ يَزلْ جدارُنا
فُولاذَهُ الرصاصُ وَ الدِماء
شِهيدُنا مُضرَجٌ
يعيشُ فى الأحجارِ وَ الأشجارِ وَ
الهَواء
تَوقّفى عَن البُكاء

❖❖❖

تَقدمى خَريطتى
فَلا مكانَ لِلمُهاجرِ المنفىّ
لا حُدودْ
مُحاصَرٌ مُشَرَدٌ مُعَذبٌ
مَطرودْ
نَسيتُ سَاعتى
وَزَمَنى
وَإسمَ زَوجتى
وَاسم طِفلىَ الحَزين وَ البَعيدْ
العَالمَ الذى أنشُدُهُ
أراهُ صَامِتاً
وَ سَاكِناً
يَئنُ تحتَ وَطأةِ القيُودْ

❖❖❖

يُطلُ مِن تحتِ الترابْ
وَجهٌ مُلطَخٌ بالدَمْ
كَوردةٍ قَتيلةٍ
تَهزّها رياحُ بَحرِ
هَائجِ الإعصارْ
بلا عَينينِ أو يَدينِ
فى مَهبٍّ غَيمةٍ
مِن الرَمادِ وَ الدَمارْ
وكَومةٌ هنا وَ كَومَةٌ هُناكَ
من بَقايا الجلدِ وَ العِظامْ
وَ فى مَخابئِ المخيمِ المَذبوح
طائرٌ عَيناهُ ماردٌ
مِن النيرانِ وَ الأرواحْ
وَفى مَشارفِ الآفاقِ والأرجاء
هذى النوارسُ التى تَطيرُ
فى السيوفِ وَ الرماح
بيَضاءُ أو سَوداء
توقّفى عَن البُكاء



× × × ×

مَنْ أينَ تبدأُ الخُطوبْ

مَنْ طَلقَةٍ فى العينِ أو فى الرأسِ

أو فى القَلبِ أو فى الصَدرِ

أو فى الشارعِ المَصلوبْ

تَوقفى

فـالموتُ أوقـدَ الأحـجـارَ وَ الأحـلامَ وَ القلوبْ

❖❖❖

-٦-

المَشهَدُ موتٌ

عَشَراتُ الدباباتْ

تَجتاحُ شوارعَنا وَ قُرانا

تَجتاحُ المُدنَ وتَجتاحُ الساحاتْ

- ماذا تَفعَلُ هَذى الدَبابَاتْ .. ؟

- هَلْ جَاءَتْ تُعطى الأَطفالَ وروداً لُعَباً

كَتباً وَ كَراريسَ وَ اقلامَ رَصاصٍ .. ؟

- هَلْ جَاءَتْ تَبنى مدرسةً

مُستَشفى

بُستاناً يلهو فيهِ الأطفالْ

ويَجرونَ وَراءَ فَراشٍ ذهبَى

يَتطايَرُ فوقَ الأعشابِ

وَ فوقَ ثِمارِ الإجَاصِ

- هَلْ حَقاً هَذا ما جَاءَتْ من أَجلهِ هَذى الدَبَابَاتْ ... ؟

وَ المَشهَدُ فوقَ المَسرحِ

وَ رؤاهُ الداكنةُ السوداء

تَفضَحُ فى كلِ فضائياتِ العَالم

نَازِيَةَ وَ جَـرائِمَ وَ مَـذابحَ ... هَذى الدَبَاباتْ

تَهرسُ جُثَثَ الأَطفالِ

وَ تَهرسُ جُثَثَ الفتيانِ الأبطالْ

تَفتُكُ .. تَبطشُ .. وَ تُدمرُ كلَ بِناءٍ

تَعلوهُ الأَضواءُ وَ تَزدَهِرُ بِهِ الأشعارْ

لَمْ يبقَ لَنا بَيتٌ

لَمْ ينزفْ فيهِ دَمٌ

لَمْ تَحرقهُ النَارْ

- مَاذا تَفعَلُ هَذى الدَبَاباتْ ... ؟

تَحصدُنَا فَرْداً فَرْداً وَ جَماعَاتْ

❖❖❖

-٧-

قَطَعوا الطَريقْ

نَصَبوا المَجازِرَ وَ المَشانِقَ وَ الحَريقْ

مَاتَتْ بَلابِلُ قَلبىَ الدَامى

وَغَابَتْ شَمسُنا خلفَ التِلالْ

سُحبٌ تُرصَعهَا العيُونْ

وَ عَاصِفاتٌ مثقَلاتٌ بالغِلالْ

❖❖❖

-٨-

تَحصنَنى مَعى فى الخِندقِ الحَصينِ

خَلفَ هذهِ الأكياسْ

تَحصنَنى مَعى وَ قَاومِى

فَشعبُنا المِعطَاءُ كلُه

قَبضَاتُه بَنادقٌ على المِتراسْ

تَحصنتى
فَلَنْ يَمروا مِن هنا
سَيسقُطونَ كَالخَريفْ
عيناكِ تُرسلانِ سَيفاً من شُعاعْ
وَعَاصفاً يُدوى كَالرعودْ
فَيسقطونَ واحداً وَرَاءَ واحدٍ على
الرَصيفْ

❖❖❖

-٩-

قَتَلوا أُمى وَأَبى
أُختى وَأَخى
حَرَقوا المَنزِلَ وَالشَارِعَ بالدِينَاميتْ
نَسَفوا كلَ بُيوتِ الجيرانْ
وَسَالَ الدَمُ كَالنَهرِ
وَفَاضَ عَلى الحيطانْ
وَبكتْ آياتٌ فى القَلبِ المَنثورِ
على العُشبِ المَيّتِ
وَالمَهجورِ
بَكى القُرآن
وَالفُقَراءُ الجَوعَى برِماحٍ وَسيوفٍ وَ
فُؤوسْ
وَتَوابيتْ
بجلودٍ تَخرجُ من تَحتِ الأَنقاضِ
وَيَنتَفِضُ البُركَانْ
وَحَنَاجِرُ تَتَراكَضُ
وَرُؤوسٌ وَعيونٌ ثَاقبةٌ
وَأَيادٍ تَتَكاتَفُ بالآلافْ
هَذا الوطنُ خَنادقُ وَ
مَتَاريسْ

يَحمِلهُ الشَعبُ على الأَكتافْ

-١٠-

ترنيمة على الكمان :

قَمرٌ يُؤجِجُ وِحدَتى
فى الليلِ يَسْحَبنى
وَيَأخُذنى إِلى جَبلِ
الجَليدْ
جُثثٌ مَحنَّطةٌ وَأَرواحٌ
تَموتْ
مِن أَينَ أَبدأُ رِحلَتى
وَقِطارُ هذا العُمرِ
يَجرى مُسرعاً
وَخَائِفاً
بَينَ المَهالِكِ وَالخَرائِبِ
وَالبيوتْ
مِنْ أَينَ أبدأُ قِصتى
وَمحطتى وَطَنٌ يُطوقِهُ
الجنودْ
قَمرٌ على سُحبٍ
السَماءْ
يَظَلُ يَرسمُ بالدِماء
مَشَاهِدَ المَوتِ الرَهيبِ
على الترابْ
قَمرٌ عَلى زَمَنٍ هَوَى
أَكَلتَهُ أَنيابُ الذِئابْ
قَمرٌ يَجىءُ إِلىَّ مِن بينِ
الضَبابْ

❖❖❖

قَمـرٌ يَجـولُ عَلى مُـخيَـمنَا
القَتيلْ

يَبكى
فَينـزفُ قَلبُه حَقلاً مِنَ
الأزهارِ
للأطفالِ
تَنطلقُ السـهـامُ مِن
النُجومِ
وَ تَـصطَـلى الأرضُ
الذَبيحةُ بالصَهيلْ
يَبكى
فَـيـخـرجُ مـن ضلوعى
طَائرٌ
يَهوى على دمعِ الأسى
تَتناثرُ الطَلَقـاتُ فى
جَوفِ الحقولْ
أمَاهُ ! ضَاقَ بىَ الفَضاء

فلا انيسَ وَ لا صَديقَ
وَ ضاقَ صَدرى
وإحترقتُ مِنَ العذابْ
إنى أهيمُ يَدورُ طاحـونُ
الليالى السُودِ
يَطحنُ رِحلتى
لا بيتَ لى
لا سقفَ يُؤوى غُربتى
طَـــوىَ

❖❖❖

-١١-

غَزالةٌ مَمشوقةُ القوام
تَحـملُ إسمَ اللهِ فى
شِريانها
وَ تَعشقُ الوَطنْ
تَنامُ فى غَديرِ الليلِ
فى جـذوعِ شـجـرةِ
الزَيتونْ
تُراودُ الأحـلامُ رأسَـهـا
الصغيرَ فى المنامْ
علَى بسـاطٍ من سِنابلكِ
الخيولْ
تَقتحمُ الأهوالَ وَ المحنْ

غَزَالةٌ كَالطيفِ تَسرى
فى السهوبِ وَ الأحراشْ
عـلـى زِنـَارِها الـليـلَـى
خِنجرٌ
مُدَجَجٌ بروحِ مَنْ مَاتوا
من الأطفالِ وَ الفتيانِ
وَ البناتِ والكهولْ
وَ المدفعُ الرَشَاشْ
يَهزّها
بكلِ جـرحٍ عَـاصفٍ فى
النارْ
وَ يلمعُ الرَصاصْ
كَموجةٍ غَزيرةٍ
كَوردةِ الإعصارْ

وَيَسقطُ الجنودُ مَقتولينَ
كالذُبابْ
جُلودُهم تَناثرتْ
تآكلتْ كَالدودِ فى
الأشجارْ
غَزالةٌ بشعرِها الكثيفِ
كاللبلابْ
قَدْ ضَوّأتْ لِشعبنَا
الطريقَ للخلاصْ
❖❖❖

-١٢-
قَمرٌ يُصلّى لِلذينَ
تَعمّدوا بالموتِ
فى زَمنِ الصعابْ
قَمرٌ يُوسّدُ طفلةً فى
جُرحِهِ
يَنهارُ تَنفجرُ الدُموع
عَلى دَمى بَرقٌ بأجنحةِ
النَدى والياسَمينْ
قَلبى كَعصفورٍ على
غُصنِ المطرْ
مَطرٌ كَخيلِ الليلِ
يَحملُ سَيفَهُ فوقَ الحُصونْ
وَتَصيحُ الافُ الحَناجر
هَا هُنا
إنّا هُنا بَاقون
فى الوطنِ
المُدجّجِ بالخَناجرِ وَ
القَنابلِ
وَالكَمائِنِ
بالعِصىّ وَبِالعُيونْ
إنى حَلِمتُ بِجرحِ سَيفِ
النَارِ
يَنبتُ ثَائراً مستَشهِداً
فى كل باب
وَتَهبُّ عَاصفةٌ مِنَ
المَطرِ الغَزيرِ على البلادْ
مروياً زَهرَ الهِضابْ

❖❖❖
وَطنٌ يُسافرُ فى
الخَلايا
يَقطعُ المَجروحُ غُصناً
يحتمى بِظلالِهِ
وَيغيبُ ثمَ يَموتْ
مَوتَى على الطُرقَاتِ
جَرحَى
يَنزفونَ دَماً تَلألأَ
كَالنجومْ
وَيُهاجِرُ الدَمعُ
السكيبُ
إلى الحَوارى وَالمدائنِ وَ
الكُرومْ
وَالريحُ يَكسرُ مَوجَها
العَاتى جُحورَ العَنكبوتْ
أَسرى عَرايا فى جَحيمِ
اللَيلِ

يَحتضرونَ غَرقَى تحتَ أَنواءِ
الغُيومْ
وَ تَدقُّ أَجراسُ الْكَنائِسِ
بَاكية
وَ المَسجِدُ الأَقصَى
يَطيرُ مُحلّقاً نحوَ السَماء
يا أيها الوطن المضرّجُ
بالدماء
يَا أيها الوَطنُ الجَميل
سَيَنجلى هَذا الظَلام
وَ يَنطوى وَ إلى الأَبدْ
زَمَنْ الإبَادةِ وَ الفَناء
يا أيها الوطن المضرّجُ
بالدماء

❖❖❖

-١٣-

اللَحمُ المُرُ يُحاصِرُهُم
تَرتَجفُ الدبَابةُ
تَهربُ مِن هذا اللَحم
المرّ
اللحمُ المُرُ يُطَارِدُهم
يَقصِفُهم بِالجَسدِ
الحُرّ
الأرضُ المُحتلةُ أَفرانٌ
مِن غَازٍ
عَمياءُ وَ صَمّاءُ
للِموتَى وَ القَتلَى
وَالجَرحَى وَ الشُهدَاءْ
وَ سَينمو
الشُهدَاءُ على الشَجَرِ القَانى
وَ يَعودونَ مِن المَوت
وتَطلعُ مِن بَطنِ الأَرضِ
الخَضراءِ تُغَطّى
كُلّ سُهوبِ الوَطنِ
زُهورُ الحِنَاءْ

❖❖❖

-١٤-

يَا شَعبى
يَا شَعبَ الشُهداءِ
العُظماء
وَ يَا شَعبَ المَقتولين
سَتَزولْ
هذى الدَولةُ إسرائيلْ
لَنْ تَبقى هَذى النَازيةُ
تَغتَصِبُ فِلسطينْ
سَتَزولْ
بالحِجَرِ وَ بالمِقلاَعْ
بِالجَسدِ المُتَفجّرِ وَ
السِكينْ

❖❖❖

آخر المطاف :
لَعلّنى أرَى الوَطنْ
لَعلّنى أَراهُ قَبل أن
يَمضى بِىَ القطارْ
وَ قَبلَ أن تَهوى
وَ تَسقط الثِمارْ

لَعلَّني ألامِسُ الثَّرى
الحَبيبَ
قَبلَ أن يَجيئَني
الخَريفُ آخرَ المَطاف
يَطوى قَلبىَ الحزينَ
فى الترابْ
وَ تلمعُ العُيونُ بالدموعِ
لحَظةَ الوَداع
تَنطفى مِنَ البُكاءِ
وَ الهَوانِ
وَ المنفَى
وَ رحلةِ العَذابْ

❖❖❖

بكائية :
مَاتَ المخيمُ فى الغُروبْ
مَاتَ المُخيمُ وَ العَصافيرُ
الصَغيرةُ
فَوقَ جُنحِ اللَيلِ
تَبدأ بِالنَحيبْ
شَجرٌ يَميلُ مَعَ الرياحِ وَ
ينَحنى
فَوقَ الجسومِ على
الدروبْ
مَـــاتَ
المَخيمُ فى الغُروبْ

❖❖❖

صَلَبوا عَلى جُدرانهِ
الأطفالَ
واقتلَعوا العُيونْ
قَتَلوا الفَتَى المعشُوقَ
قَصوا شَعرهُ وَ يَديهِ
واغتَصَبوهُ
ثُم رَمَوهُ فَوقَ الشَوكِ
وَ انطفأ الفَتى
وَ بَكتْ عَلى دَمِهِ
الغُصونْ
لا تَحزنى يَا أمُّ
إن حَمَلَتهُ فى أكبادِهَا
الأطيار
وَ انطلَقتْ بَعيداً فى
السَماء
هُوَ فى البِلاد
وَ وَجهُهُ الفِضىُ لا
يَفنَى
يَظلُّ مُنوراً كَالشَمسِ
فى وَضحِ النَهارْ

❖❖❖

شــعــر

حـــالات البـــحـــار العـــاشـق

عبد الناصر صالح

للبحر أخيلة وهذا الموج أزرق
غيمة غسلت ضفائرها
وبحارون يحتفلون
رائحة تجئ من المدارات البعيدة.
شاطئ يرنو لأغنية
وأطفال يحثون الخطى
فى البحر..
كم فى البحر من صدف
وأسماك تزين طقسها فى الماء
وامرأة تشيد معبداً للعشق
فوق الرمل
ترسم ظلها المحفوف بالرغبات
تنثر ظلها المحفوف بالرغبات
تنثر نبضها
فأشم رائحة تهدهد نبضى الملتاع
أطلق رغبتى
وأدق أجراساً لها وقع القداسة حين تأتى..
قلبى على الشطآن يحرس حلمها
وربيع فرحتها

فتكتمل القصيدة
يقفز العبق المخبأ فى الضلوع،
الشمس تلبس تاجها
وتفك قيد حنينها للبحر والأشجار
مسرعة تمر كخطوتى
لتضىء أجنحة الحروف وغابة الكلمات
مسرعة تمر كلهفتى عند اللقاء
كلهفة العشاق ينتظرون ليل جنونهم
لا شمس إلا وجهها
لا نسمة تأتى مع الأمواج
تعبر جدب أيامى
سوى مطر الجدائل..
كنت أسكن نارها
وبراعم الرمان فى دمها المؤلة
انتشى بندى يلامس خضرة العينين
ترمقنى بنظرة وجدها..
وأسائل الغيم المكدس عن جوانحها
فيسبقنى صدى صوتى
لموعدنا الذى قد كان
اى قصيدة ستعيد موعدها
الذى قد كان..
اىّ براعة ستضئ جمر الخوف والصبّوات..
اذكرها تجئ بثوبها الريفىّ
يعمر صدرها ألق الأنوثة،
تستفز أيائل الغابات
حين تطير بين ظلالها
وتهز جذع العمر،
تسقط صورة لربيعها الأبدىّ
اذكرها تراقص موجة
فتحت ذراعيها كعاشقة

أمام البحر..

أذكرها

تجفف دمعها الملكىّ

عائدة إلى عذرية الزيتون،

كيف أرد نبض القلب حين يفيض رقراقاً إلى لغتى

فيأتلف الكلام،؟

يمّمت وجهى نحوها

واضاأت ليل قصيدتى من فيض نظرتها.

لكأن بى عطش التراب لخطوها

سميتها عمرى المؤجل

بوح ذاكرتى الخصيبة

كلما جف السحاب رايتنى مطرا على شباكها

مطرا يدغدغ حلمها بفراش أغنيتى

ويمسح صورة الجرح القديم على الضفاف

هو ذا فضاء قصيدتى:

صوتى الذى يمتد من وجعى إلى زمن البشارة

حاملا لغة البكارة

كلما خلعت ظباء الحى نصل الخوف عن وجناتها

ادركت انك سوسن العمر الذى

يلتف حول أصابعى

ويعيدنى لبراءتى الأولى

العشب صلاتى الأولى

ودالية يراقصها خشوع الناى

كم قلت: وجهك مبتغاى

كم قلت: اكتب

ثم تسبقنى خطاى

هل قلت شيئاً غير ما لفظته انفاسى

امام البحر

فانبجست مزامير التصوف

هل جفوتك؟



أم أرقت مساءك الطللى
فوق يباب صدرى
فى البحر أخيلة
وبحارٌ يزين طقسه المائىَ
وامرأة على شباك معبدها
استقام الوزن
واكتملت قصيدة.

طرلكرم - فلسطين

دمشق تحت الحصار

فؤاد طمان

(١)

مضى لدمشق .. وفى إثره مضت القبرات..
وسافر خلف قصائده شجرة السرو، والورد،
واندلعت فى المدى الأمنيات..
....
دمشق !
وهذا هو الفل يغمر ساحاتها بالشذا والحنين..
ويلتف من حولها الياسمين..
يحيط بغوطتها، والبيوت التى لا تمل
قصائد «مهيار» أو شدو «فيروز»..
دافئة بهوى العاشقين..
....
سعيداً هو الآن يعبر أزمنة الحب والذكريات
ويجهل ما خبأته المغارات فى «قاسيون»!

(٢)

مضى - والبيارق تدهسها الخيل - صوب «حلب»..
مضى مسرعاً فوق متن الرياح..
وفتيانها حول قلعتها يفتدون العرب..
فياليته يدرك الصامدين..
ويذكى مع الحالمين لهيب الغضب..
الا ليت قلعته الباقية
تجوز الحصار.. وتشمخ .. تشمخ للسحب العالية..
هم الآن والموت وجهاً لوجه..
يموتون كى لا تمر القوافل
من طرق الشمس للهاوية..
وكى لا يزول الملاذ الأخير لأطفالهم..
الملاذ الأخير إذا عبر النهر جيش المغول
ليكتسح الضفة الثانية..
....
دروعك أفئدة العاشقين!
فلا تهنى يا نبية هذا الزمان الأخير،
وإن طاردتك النصال..
وإن جثم الموت فوق السحب..
تعالى إذا أسدلوا الليل،
علّى أستولد الفجر فوق فراشك..
لا.. لا تموتى قبيل المخاض..
لِدِى!
أنت سرى الأخير..
لِدِى.. إننى راجف القلب..
منتظر صرخة المستحيل
هنا عن كثب!

(٣)

تهدمت القلعة الحلم!

لم تبق إلا ظلال المشانق!

وجاء الغد المكفهر..

الجنود وراء الحدود على السور قتلى..

الحرائر في الأسر..

بغداد صارت حطاماً..

ستذروه هذى الرياح..

المغول على ضفة النهر،

يسقون خيلهم من نمير الفرات،

ويصطف جندهم من وراء البيارق..

....

(٤)

دمشق الجميلة تذرف أعينها الدمع..

ها هي ذي تستعيد السيوف من القبو..

تبحث عن قلعة

ليلوذ الصغار بها..

عندما يعبر الموت كل الجهات!

ولا وقت للندم الآن!

لم يبق إلا الخروج إلى الغيب..

إلا الطلوع على الخارجين لنا من دماء الفرات!

منتدى الأصدقاء

جبنة المعتقلين

محمد الخياط

كان ذلك فى عنبر ٣٧ اسعاف سريع لعلاج المعتقلين فى هذا الوقت كان أغلب المعتقلين حالتهم الاجتماعية متواضعة وكان الأكل المقدم لنا من المستشفى (يعنى) لكن إذا قورن بأكل المعتقلين فى السجون القادمين منها يعتبر أكلا أفضل بكثير جداً جداً لا يقارن.

كان طبيخ المستشفى عليه طبقة سميكة من الدهون وقطعة اللحم ٨٠٪ منها دهون وكنا نعوض هذا الأكل بشراء فول أو طعمية او جبنة رومى وزيادى حسب حالتنا المالية.وكان بعض الأهالى يأتون ببعض الأكلات وكنا نتمكن من تهريبها إلى داخل المعتقل ولما وصلت بعض الزميلات المعتقلات ؛كانوا أحيانا يطبخن بعض الأكلات.

وفى يوم سحبت ملفات العلاج الخاصة بنا من العنبر فقلنا سوف تعرض هذه الملفات على اللجنة الطبية وسوف يكتب لبعض المعتقلين خروج ويعودون إلى السجون القادمين منها وانتظرنا فى قلق بالغ يا ترى مين سوف يكتب له الخروج من المستشفى ومين سوف يبقى. كانت فترة انتظار عودة ملفات العلاج إلينا فترة قلق.

بعد فترة عادت الملفات إلى العنبر عند الست فوزية حكيمة العنبر ذهبت إليها لاستطلاع الموضوع وقرأت الملفات ففوجئت أن كل ملف كتب له بصرف ٣٠٠ سعر حرارى وترجمته كالآتى:

١- كيلو لبن

٢ -نصف فرخة

٣- ٢باكو زبدة

٤-قطعة جبن

٥ – فاكهةموز أو برتقال

٦- أرز

٧- سكر

٨- شاى

٩- قطعة حلاوة

١٠- ٤ بيضات

فى حديثنا مع بعضنا قلنا هو بابا نويل بييجى أى وقت عموما هذا الأكل افرج علينا كثيرا ووفر علينا شراء بعض الأكل من خارج المستشفى وأصلا كانت النقود معنا شحيحة.

كانت كمية اللبن ١ كيلو كمية كبيرة فقلت للزملاء تيجى نعمل جبنه فقالوا فكرة جميلة مطلوب منفحين من أى مكان وبعض الأوانى لم نوفق فى الحصول على المنفحين لكن عملنا نوعا سميناه جبنة كنت أغلى اللبن بمجرد وصوله لنا وأتركه يبرد تحت مراقبتى إلى درجة معينة أحسها انا بيدى من حول قسط اللبن ثم أضيف إلى هذا اللبن الأكثر من الدافى ٢ زبدية زبادى وبعض الملح والفلفل الأسود والكمون وبهارات وأتركه فى مكان دافى أو أضع قسط اللبن هذا فى حلة بها ماء أكثر من دافئ وأغطيه بمدفترة يصبح عندي لبن (ماسك بعضه) أضعه على قطعة شاش وأربطها وأعلقها فى المنور تفضل (تخر) الماء من هذه العجينة تنشف شوية ثم نأكل حاجة جديدة (يوجد فى العالم أكثر من ٤٠٠ نوع جبنة مصنوعة من اللبن).

كان يأخذ من هذه الجبنة عساكر الحراسة عند انصرافهم والتلميذات والحكيمات وسجن المعتقلين وازداد الطلب عليها فى شهر رمضان المعظم.

وكانت بعض الحكيمات يرسلن التومرجيات للأخذ من هذه الجبنة التى أصبحت شهيرة.

واصبحت هذه الجبنة معروفة بجبنة المعتقلين عنبر الشيوعيين■

ذكريات غرفة تتحول

(١)

تدق ساعة الحائط
معلنة
بدء رحيل عقاربها

(٢)

اقتحم المرآة
لأغطى جسمى
بريش عصفور قتيل
كان يحاول
تمشيط شعره

(٣)

معلق
بصدر مروحة السقف
لمبة صفراء
ليوزع الجحيم
على أنحاء الغرفة
بالتساوى

(٤)

اغسل رأسى
تحت حنفية المياه
يتقافز منها فجأة
أقزام الكوابيس
مقتحمة يا فوضى

(٥)

كرسى وحيد
لم يدلهم على سقوطه
إلا دابة الأرض
تأكل قوائمه

(٦)

تتخبط أسنانى فزعاً
إذ أرى الصورة
على جدار الغرفة
ترتعش

(٧)

كان الشتاء
لطيفا جداً ببطانيتى
إذ جعلها.. فقط
ترتجف

(٨)

تتساقط
أوراق النتيجة
كل يوم .. بانتظام
مرصعة
بالحشرات

(٩)

عاريا
ادور حول نفسى
تركلنى اقدام الغرفة
وحين اتعب
اسقط/ ثم/ اعاود / من جديد

عبد الرحمن زويع

اكتئاب

يا آدم أنت الملتاع
أنت المتعنى باستمتاع
ولأن وجودك رهن الذل
تحياه ذليلا
خلقوا من أجلك فلسفة بل كتبوا شعراً
ينزل أمواجاً مرهفة بل أفنوا أوقاتاً تترى
من أجل عيونك يا آدم
فلأن وجودك عين الكون
ومراد فى الملأ الأعلى
ولأن الوعى بوعى الذات يتجاوز كل اللذات
كان شقاؤك ختماً أزلياً
أنت المشكلة وحل اللغز
وغداً تصبح تذكار الأمس
بعد الأمطار بصحن الدار تصبح يا أنت كما الأحجار
تصبح محتار
ما معنى وجودى فى جسدى والموت يرابط فى حدى
أصبح عدماً أمسى عدما
وأعيش شقاءً مكتوباً بين الأزلين.

حاتم السروى

قريتى البعيدة

يا قريتى البعيدة.. أنا قد ضللت الطريق
وأنا الغريق
وأنا الحارس فوق أسوارك الهشة.. أحلم بالعيد



وأنا الفارس دون جواد.. ودون صليل
يا قريتى البعيدة
أنا لست شجاعا.. ولست جبان
ولكنى ولدت فى زمن النخاسة.. فصرت ضئيلا.. وصرت مهان
يا قريتى البعيدة
أنا الطفل الذى مات قبل الولادة..
وحفظت فى بطن أمى كل الحكايات القديمة
وكل تاريخ الضحايا.. فرفضت الخروج.. ورفضت الخضوع
لكن قابلة القرية.. جذبتنى من اللسان
من يومها .. صرت خطيب القرية الأخرس.. وفارسها الجبان

حمدى الأسيوطى

قصة
ندى الورد

زادت حرارة الشمس فوق جبينى وأنا انتظر .. ساحة واسعة مكتظة بالناس وسائل نقل باختلاف انواعها تملأ المكان .. ثم...

رأيتها تأتى من بعيد.. إنها حلم حياتى.: أرى كل يوم تعبر هذا الطريق وكأنها على موعد معى تتمايل خصلاتها الناعمة يمينا ويسارا .. تسحرنى فى كل مرة عيونها المشعة بالبراءة .. يكسوها الخجل فيزيدها جمالا .. اتمنى ان اقتحم هدوءها بعاصفة من إحساسى.. وشوقى للتحدث معها يزداد يوماً بعد الآخر..

لكنى اليوم رأيتها بخد كالورد.. تبلله الدموع.. دموع كالندى .. تهبط على خديها بسلام .. خشية منها من أن تجرح هذه الوردة الجميلة .. تعبر الطريق بانكسار لافت للأنظار.. شعرت بنفسى وكأنى أتمزق من الداخل .. من الذى أبكى وردتى..

تردد السؤال داخلى مرات عدة حتى أننى أوشكت على التدخل .. رغبة منى فى منع دموعها..

عند عبورها للطريق سقطت منها ورقة .. كاد قلبى يطير فرحا قد حانت اللحظة لأحادثها .. تناولتها بيدى مناديا بصوت يرتعش:

يا أستاذة لقد سقطت منك هذه الورقة..

ولكن حزنها المسيطر عليها لم يمهلها الفرصة للالتفات.. بل إنها لم ترنى فكرت فى التطفل على خصوصياتها لمعرفة المزيد عنها.. ولكنى اقنعت نفسى بالرفض.. وقررت انتظارها فى اليوم التالى لأسلمها ما يخصها .. ولكنها لم تأت..

ومرت أيام وأنا انتظر .. ولشدة قلقى قررت معرفة ما تحويه هذه الورقة حيث أزدادت شكوكى بأنها السبب فى حزنها..

ولكنها كانت الصدمة بالنسبة لى حيث كتب فى الورقة بخط صارم النص التالى:

لن أستطيع الصبر أكثر من ذلك فقد نفد صبرى لذلك قررت ترك البلاد ومعى ابنى ولن أعود تمنياتى لكى بحياة أخرى مع غيرى..

زوجك

سقطت الدموع من عينى على حلم لم يكتمل .. فقد طرت بحلمى معها حتى لامست السحاب.. ولكنه فى النهاية كان المأ.. فهى زوجة وأم تشغلها حياتها..

ماذا فعل بقلبى الضائع .. لن استطع أن امنع نفسى من رؤيتها..

اتخذت قراراً بالذهاب لنفس المكان وفى نفس الموعد... وهنا رأيتها بوجه شاحب كوردة بلا حياة.. ترتدى ثوباً اسوداً وتعلو عينيها نظارة سوداء.. نظرت إليها نظرة أخيرة ثم مزقت الورقة التى تسببت فى جرحى.. ونثرتها فى الهواء كحلمى الضائع..

ولكنى لن اعرف طريق اليأس .. وسأستمر فى حياتى بحثا عن وردة أخرى بلا ندى..

رشا سامى الأسود

هجمة رغيف العيش

جرى أيه يا ناس فى بلدنا الحلوة وهى زراعية
جرى أيه يا ناس مين خطف الرغيف اللى كان فى أيديه
رغيف العيش أنا وأخواتى يوميا أكله بالقراقيش ولو حتى بالطعمية
أسعار بتزيد كل يوم وناس بتجرى من الصباح للظهرية
مخبز عليه طوابير والباقى عليه الناس بالميه
واللى يبكى من العيال ولا عمرنا ما شفنا البهدلة ديه
ويطلع رغيف العيش كل ساعة وشويه خد عيشك يا كبير الراحمية
وشايف رغيف العيش مفرود يا ترى رايح لمين على الصبحية

عطية محمود يوسف سليمان البرهمى

كلمات بابا

١

شعر كسيل ينهمر
ليته فى حب ربى ينتشر
لينتشر
هل نزدجر!؟
عش حياتك
أذكر إلهك
واخطوا سبلها
فى كل شىء تذكر
تذكر
فضل ربك
كيف تنكر
شمس ساطعة طائعة


2008

قمر كعرجون بمنازله

٢

ضياء ما أجمله

حساب سنين أو شهور

ما أيسره

أين الكمال غير كمال الكمال؟

حسب الخطى قبل الخطى

مطر يتنزل ينبوع الحياة

نجم فى السماء يتلألأ زينة

مدفع لمسترق أخبارها

رآها محمد صلى عليه الإله وسلم

منها اقترب

عند ابتعاده عن بعضها

حقيقة هو أهل لها

قال ف السماء قد عرج

نبيل عبد العزيز عزب

خواطر

ما كان من ماضى أحل بليلى

وأتعب خاطرى من مقلتى

سمعت سهادك من كل قلبى

وما نطقت به شفتى

آالله قلت وصحت بقلب

تأوه مثلى وما على

علمت بأن المنى لا تكون

إلا من هم الصحب أوهم بنى

إيمان صبحى طه - سوريا

فوقوا يا شعب

اصحوا وفوقوا يا شعب يا أمة
اصحوا وفوقوا إخوتنا فى غمة
فلسطين والعراق ولبنان
واحنا نايمين ع الودان
لو نشوف عايشين ازاى
هنفوق كمان وكمان
أطفال الحجارة بيجروا
عايزين ياخدوا حقهم
من كل اللى جرح قلبهم
عاوزين ينقذوا قدسهم
اصحوا وفوقوا يا شعب يا ناس
تعالوا إدوهم الاحساس
إن الخير موجود فى الناس
لكنهم عايشين وخلاص
بيجروا ويدافعوا بدمهم
مش عايزين يضيع حقهم
اصحوا وفوقوا يا أوطان
انتم هنا عايشين فى أمان
مش دايقين كل الحرمان
من أكل وشرب ونوم وأمان
اخوك زيك يا إنسان.
نفسه يعيش زيك فى أمان
اصحوا وفوقوا ويلا نعيش فى سلام
خلو عيشيتنا تبقى تمام

إسراء أشرف عبد السلام



أخى جعفر

محمد مهدى الجواهرى

اتعلم ام انت لا تعلم ... بأن جراح الضحايا فمُ

فم ليس كالمدّعى قولة ... وليس كآخر يسترحمُ

يصيح على المدقعين الجياع ... أريقوا دماءكمو تطعموا

اتعلم أن جراح الشهيد ... تظل عن الثأر تستفهمُ

فقل للمقيم على ذلة ... هجينا يُسخّر أو يُلجمُ

تقحّم - لُعنتَ - أزيزَ الرصاص ... وجرّب من الحظ ما يُقسمُ

وخضها كما خاضها الأسبقون ... وثنّ بما افتتح الأقدمُ

فإما إلى حيث تبدو الحياة ... لعينيك مكرمةً تُغنمُ

وإما إلى جدثٍ لم يكن ... ليفضله بيتُك المظلمُ



الأمل للطباعة والنشر رقم الإيداع ٧٥١٢ / ٩٢ «الثمن : ٣ جنيهات»